هارولد بلوم



قلق التأثر

نظرية في الشعر

ترجمة وتقديم : د. عابد اسماعيل





قلقُ التأثّر



2022 10 15



طبعة جديدة منقحة 2019

هاتـــف : 00963 112236468
فاكـــس : 00963 112257677
ص. ب: 11418، دمشق ـ سوريا
taakwen@yahoo.com

هارولد بلوم



نظرية في الشعر

ترجمة: د. عابد إسماعيل



مقدمة المترجم

في ترجمة الترجمة، وإيقاظ الحبّ الأول

1

مسألةُ قلقِ التأثّرِ، التي يناقشها هذا الكتاب، لا تنحصرُ فقط في البحثِ عن الأصداءِ والتشابهات والإحالات بين شاعرٍ وآخر، بل تتجاوزُها إلى دراسة العلاقة الجدلية بين الحفيدِ الصّاعدِ وسلفِه الشعريّ، من زاويا نفسية وفلسفية ومعرفية مختلفة، عبر التأكيد على فكرة تداخل الأزمنة في النصّ الأدبي، وحضورِ الماضي في الحاضرِ، ومفهومِ الحسّ التاريخي الذي تحدّث عنه إليوت، وأسّس له، فلسفياً، نيتشه، في رؤيا العودِ الأبدي، ليطوّرهُ، لاحقاً، فرويد في نظريته عن عودةِ المكبوت، وصراع الأنا مع الهو، أو الابن مع الأبّ، بحثاً عن ذاتٍ شعرية مستقلة. هذا الصراع الأوديبيّ ينسحبُ بالتأكيد على علاقة الشّاعرِ الشابّ بتراثِهِ الأدبيّ كلّه، وليس فقط على شاعرٍ فذٍّ بعينهِ. فنحن نعلم أنّ السلفَ الشعري، يمثّل سلطةً أبويةً يحلمُ كلّ شاعرٍ ناشئ بإزاحتِها، والتخلّصِ منها، وتجاوزِها، واحتلالِ مقعدها، في مضمارِ السباق للفوزِ بالسَّبق الشّعري، وذلك من خلال ما يسمّيه هارولد بلوم في كتابه قواسم التنقيح الستّة، التي تبدأُ، أوّلاً، بالانحرافِ عن نصّ السلف، وتغييرِ مسارِ البلاغة القديمة، صوب فضاءٍ شعريٍ مغاير، تنطلق منه القصيدةُ الجديدةُ،

يليها، ثانياً، البحث عن التكامل التضادّي مع منجز هذا السلف، أو قراءة القصيدة الأمّ بعينِ الشكّ، سعياً لسدّ نقصٍ متخيّل، أو عوزٍ ما اكتشفه، أو "توهّم" اكتشافَه، الحفيدُ الصّاعدُ، ومن ثمّ، ثالثاً، الانتقال إلى مرحلة التكرار والقطيعة، التي يسعى من خلالها الشّاعرُ المريدُ إفراغَ نصِّ السّلفِ من قدسيته، عبر تكرارِ سموّه البلاغيّ، وإحداثِ قطيعةٍ جماليةٍ معه، في آنٍ واحدٍ، قبل الدخول، رابعاً، إلى فلكِ السموّ المضادّ، وابتكارِ شعرية الاختلافِ حقّاً، التي تتمرّدُ، نهائياً، على إرثِ السّلف، بحيث يخطفُ الحفيدُ فرادةَ جدّه الشعريّ، عبر تحجيم سطوتِهِ، والاتيان بأسلوبية ضدّية، تتجاوزُ، في أصالتها ورفعتِها وسموّها، نصَّ هذا الأخير، قبل الغوصِ، خامساً، في متاهات الذّات الشعرية، المكتشفة حديثاً، عبر عمليةِ التطهّرِ الذّاتي، وإعادةِ قولبةِ النرجسيةِ، وفقاً لأسسٍ جماليةٍ مبتكرةٍ، والوصول، سادساً، وأخيراً، إلى الطّور النهائي الذي يسمّيه بلوم "عودة الموتى"، حيث يفتح الشاعرُ الجديدُ قصيدتَه على مصراعيها أمام قصيدةِ سلفِه، في حركةٍ عكسيةٍ، توحي بأنّه عادَ إلى النقطةِ الأولى التي انطلق منها.

II

عند هذا المنعطف، نكتشفُ النتيجةَ المدهشةَ التي يتوصّل إليها بلوم، وهي أنّ السلفَ الشعريّ، رغم جبروته وقوّته، يصبحُ نفسَه عرضةً لتأثيرِ حفيدِهِ القادم، في عملية قلبٍ سرياليةٍ لجدلية قلقِ التأثّرِ، كأنّ نقول، مثلاً، إنّ شكسبير (1564-1616) تأثّرَ بالشّاعر كيتس (1795-1821)، الذي جاء بعده بحوالي قرنين من الزّمن، وأنّ "سونيتات" (Sonnets) شكسبير تدينُ، جمالياً، في بنيتها ونسيجها وعاطفتها، لأنشودات (Odes) كيتس العظيمة. ويصحّ هذا، بالطبع،

على شعرنا العربي الحديث، إذ نجد، على سبيل المثال، أن شاعراً كبيراً كأدونيس يمثل حالةً مثالية لإعادة تقويم الصراع بينه وبين أسلافه، من جهة، وبينه وبين أحفاده الشعريين، من جهة أخرى. فحين كَثُر مقلّدو أدونيس، و"المتأثّرون" به، على مساحة الخارطة الشعرية العربية، وانتشرَ مجازُهُ بين الشّعراء الجدد كالنّار في الهشيم، صرنا نظنّ، ونتوهمّ، بأنّ أدونيس هو الذي يقلّد أحفادَه، وليس العكس. كأنّ الحفيدَ المتأثّرَ قَبْلاً، باتَ، الآنَ، في موقعِ المؤثِرِ، القادرِ على حرفِ مسارِ قصيدةِ السَلف، وتوجيهها بما يتلاءمُ وطبوغرافيا قصيدته الجديدة، في مفارقةٍ رمزيةٍ شيّقة تقلبُ منطقَ العلاقة بين الأجيال الشعرية رأساً على عقب.

III

غير أنَّ بلوم يوضّحُ، في هذا الصدد، نقطةً هامّة جداً، وهي أنّ الشّاعرَ الجديدَ، الصّاعدَ، إذا ما امتلكَ، حقاً، موهبةً فذّةً، وأصالةً تضاهي أو تتفوّق على نصّ أسلافه، كما كان حالُ ولاس ستيفنس في علاقته بملهمِهِ الكبير إمرسون، فإنّه يستطيعُ، من دون شك، خطفَ السّبقِ من سلفِهِ، و"التأثيرِ" عليه، وتغييرِ طريقة تلقّينا وتأويلِنا له، بحيث يجبرنا على قراءتِه من منظورِ السموّ الجديد الذي ابتكره، تماماً كما فعل أدونيس بالنفّري، في الشعر العربي، حين أماطَ اللثامَ عن خطابِ سلفِهِ الصّوفي، وفكّكَ بنيةَ مجازِهِ العرفاني، ومن ثمّ كتبَ شعراً على منوالِهِ، متأثّراً به، ومحاكياً له، قبل أن يتمرَّد عليه، ويجعلنا، في نهاية المطاف، نتوهّمُ بأنّ النفّري قد تأثّرَ، حقاً، بأدونيس، وليس العكس. وهذا يبدو صحيحاً، إلى حدّ بعيد، إذ من

يستطيع منّا، اليومَ، قراءةَ النفّري، بمعزلٍ عن بلاغةِ أدونيس، ومن يستطيع اكتناهَ مخاطباته ومواقفه الرّمزيّة الفريدة، التي تتجلّى في مقولته الشهيرة "كلما اتّسعتْ الرؤيا ضاقت العبارةُ"، بمعزلٍ عن دعوةِ أدونيس للتكثيف، والغموض، والإشراق، وبحثه عن شعريةٍ تتجاوزُ الموروثَ الأدبي، وتفكّكُ أسسَه ومعاييرَه من الداخل، من أجل استعادة أسمى ما فيه، وتناوله كظاهرةٍ نصّية، بلاغية، "لا زمانية"، أو "لا تاريخيّة"، تتخطّى حدود العصر والثقافة، وربّما الهوية أيضاً.

IV

أما على صعيد تجربتي الشخصية، كشاعر، ينتمي، زمنياً، إلى جيل التسعينيات من القرن المنصرم، فقد ساهمتْ نظريةُ بلوم عن قلقِ التأثر بأن جعلتني أُعيدُ النظرَ جذرياً بمعادلة التأثّر والتأثير التقليديةِ، من منظوري كحفيدٍ شعريّ. وقد بهرني الكتاب حين قرأتُه للمرّة الأولى، في خريف عام 1994، وكنتُ، عندئذٍ، أحضّر لأطروحةِ الدكتوراه في جامعة نيويورك (NYU)، وهي الجامعة نفسها التي كان يدرّسُ فيها بلوم، ويتحدّثُ معنا، نحن طلابه، عن التقليد الأدبي، والقراءة الضالّة، ومفهوم القلق الذي يمثل بلوى الشعر القويّ، بحسب رأيه، وسوى ذلك من مواضيع انصبّت في معظمها على قراءة شعر الحداثة الأمريكية، وعلاقته بالشّعر الرومنطيقي، حيث برز ولاس ستيفنس، شاعر بلوم المفضّل، كأحد أهمّ صنّاع الشعر الجديد، والأقوى موهبةً بين أبناء جيله، واستطاع أن يقارعَ أسلافَه على أرضِ بلاغتِهم، ويتفوّق على معظمهم. ولم تكن مصادفةً أنني أخترتُ ستيفنس موضوعاً لأطروحتي الجامعية، متأثراً، ربّما، بأفكار

بلوم عنه، حتى قبل التفكير بترجمة كتابه (قلق التأثّر) إلى العربية. ولكن حين بدأتُ بترجمة الكتاب، بدأتُ أطوّر، شيئاً فشيئاً، وعياً مختلفاً لكيفية فهم قلقي الشعري تجاه أولئك الشعراء السوريين الذين "تتلمذتُ" على شعرهم، وفي طليعتهم أدونيس ونزار قباني والماغوط، فضلاً عن بعض شعراء السبعينات والثمانينات في سوريا كسليم بركات ومحمد عمران. لكنّني، من أدونيس، تحديداً، تعلّمتُ حبَّ الغموض، والانبهارَ بالتجريد الرّمزي، والبحثَ عن الصورة السريالية، الموغلة في التجريب، قبل أن أتمرّدَ على بلاغتِهِ الفذّة، وأبدأ التنقيبَ عن شعريةٍ أقلّ ميتافيزيقيةً، وأخفّ انشغالاً بالأسئلة الكبرى، فكان أن وجدتُ ضالّتي، آنياً، لدى شاعرٍ كنزار قبّاني، في حسّيتِهِ وعفويتِهِ وبساطتِهِ، لكنّني سرعان ما ضقتُ ذرعاً بشعرية الحبّ، وأحسستُ أنها أضحت نمطاً جاهزاً، تستحضرُ، آلياً، خطابَها العشقيّ، الأزليّ، بمعزلٍ عن التجربة الفردية للحبّ ذاته، رغم محاولة قبّاني المستمرّة للتجديد، والبحث عن روحِ القصيدة في المتداول، واليوميّ، والعابر. أما صراعي الأوديبيّ، الأكثر وضوحاً، فكان، ربّما، مع قصيدة الماغوط، على صعيدِ مسألتين اثنتين، الأولى توظيفه المبتكر، وربّما العفوي، للأدوات البلاغية من رمزٍ واستعارةٍ وكنايةٍ، وفي الأخصّ ولعه الشّديد بكافِ التشبيه، التي ميّزت، أسلوبَه السّهلَ الممتنع، والثانية شغفه بكآبة شفيفة، هي مزيجٌ من حزنٍ شخصي، وتشاؤمٍ وجودي أكثر عمقاً، قبل أن أتمرّدَ، مرّةً أخرى، على هذا الأب القويّ، مهتدياً، هذه المرّة، بما يسمّيه بلوم "التطهّر النرجسي"، فكان لزاماً البحثَ عن مفهومٍ جديدٍ للبلاغة الشعرية، وفضاءٍ أرحب لكآبةِ شاعرِ (حزن في ضوء القمر)، يتجاوزُ،

بالتأكيد، رؤيا الماغوط، الأسلوبية والمعرفية، ويجمعُ بين التيهِ الفلسفي، بالمعنى النيتشوي، والضّياعِ الروّحي، بالمعنى الإليوتيّ، في تأويلٍ مختلفٍ تماماً للّحظةِ الشّعرية. وهذا ما اتضّح، جلياً، حسبما أظنّ، في دواويني الشعرية الستّة، بدءاً من (طواف الآفل)، 1998، وصولاً إلى (أشباح منتصف النهار)، 2018.

V

وأعتقدُ، الآن، أنّ نظريةَ بلوم أضاءت لي الكثير من هذه الأسئلة المؤرّقة، وجعلتني أكثر انتباهاً للفرق الشّاسع بين التأثّرِ كحالة جدلية مركّبة بين السلف والحفيد، وبين فكرة التقليد أو المحاكاة، التي لا تتعدّى كونها اجتراراً لسموّ السلف، وتأكيداً على تفوّقه الشعري. فالشاعرُ القويُّ يعرف كيف "يتأثّر" ولا "يقلّد"، كما يشيرُ إليوت، في مقالة شهيرة له، إذ يقول: "الشعراءُ غيرُ الناضجين يقلّدون، والشعراءُ الناضجون يسرقون. الشعراءُ السيئون يشوّهون ما يأخذونه، والشعراءُ الجيّدون يجعلونه شيئاً أفضل، أو، على الأقلّ، شيئاً مختلفاً." وبلوم، المتأثّر، نقدياً، بإليوت، يكملُ مقولةَ شاعرِ (الأرض الخراب)، ويعدّلُ عليها بعضَ الشّيء، حين يستبدلُ لفظةَ "السّرقة" بمصطلح "التأثّر"، الأكثر تعقيداً وشموليةً، ويؤكّدُ، أن الشّاعرِ القويّ هو وحده القادر على "التأثّر" بأسلافه الأقوياء، ومنازلتِهم الندّ للندّ، أمّا الشاعر العاديّ أو الضعيف، فلا يجد أمامه سوى التقليد، وتكرار بلاغة السلف، وأحياناً السطو عليها، في وضح النهار، كما هو حال معظم مقلّدي أدونيس، وما أكثرهم، ولا أستثني هنا بعض شعراء قصيدة التفعيلة، الذين وقعوا تحت تأثير ديوانه الفذّ (أغاني مهيار الدمشقي)،

أحد أكثر أعماله قوةً وتأثيراً. وعلينا أن نتذكّر أيضاً أن حالةَ قلقِ التأثرِ حاضرة، وبقوة أكبر، ربّما، لدى شعراء القصيدة العمودية، على اختلاف أصواتهم الفردية، فهؤلاء، رغم بحثهم عن التجديد، فإنّهم يعيدون اجترارَ أغراضِ الشّعر التقليدية، من مديح وهجاء ورثاء، وسواها، بأشكال وصيغ مختلفة، وإن أنكروا ذلك بحدّة، أو حاولوا جاهدين التكتم على أسلافهم، فشاعرٌ كبيرٌ كالجواهريّ (توفي سنة 1997م) وصل درجةً قصوى من "قلق التأثر"، استطاعَ على إثرها الوقوف نداً قوياً أمام أعتى أسلافه، بل إنه نقل القرن العشرين برمّته من الحاضر إلى الماضي، قاطعاً مسافةً تتجاوزُ الألف عامٍ إلى الوراء، فبتنا نقارنُه بأبي تمام (توفي سنة 845م)، والمتنبي (توفي سنة 965م)، والمعرّي (توفي سنة 1057م)، وسواهم من فحول القصيدة العمودية، في تراثنا الشعري. ويصحّ القول نفسه أيضاً في شعرِ الكلاسيكيين الجدد كبدوي الجبل وعمر أبو ريشة وأحمد شوقي وسواهم.

VI

أخيراً، وفي العودة إلى ترجمة هذا الكتاب، الذي كان الأوّل لي، مترجماً إلى العربية، قبل عقدين من الزمن، أودّ القول إنني راجعتُ الترجمة بشيءٍ من نوستالجيا العاشق، وهي تشبه، إلى حدٍّ ما، استحضار الحبّ الأول، إذ رحتُ أبحثُ عن بقيةِ عطرٍ هنا، وإيماءة جملةٍ هناك، عن بعضِ نغمٍ هنا، ومزقةِ إيقاعٍ هناك، في تشابكٍ عجيبٍ بين لغةِ الرّوحِ، وروحِ اللّغة. عدتُ إلى ترجمتي الأولى بشيءٍ من الخوف، ووجدتني أصحّحُ كلّ هفوةٍ أسلوبيةٍ أو نحويةٍ أو دلاليةٍ، كمن يريدُ ترميمَ علاقةِ حبٍّ قديمةٍ، وتقويمِ اعوجاجٍ هنا، وخيانةٍ

هناك، ذكرى فشلٍ هنا، وصدى خيبةٍ هناك. أليستْ الترجمةُ، كما يُقالُ دائماً، شكلاً من أشكالِ الخيانة للنصّ الأصلي، تماماً كالعلاقة مع الحبيبة، التي لا يفارقُها، قطّ، شبحُ الخيانة بين الطّرفين؟ أزعمُ أنّ العودة إلى الترجمة الأولى، للكتابِ الأول، كانت تشبهُ، رمزياً، على الأقلّ، العودة إلى حبٍّ أوّلٍ، غامضٍ وسرابيٍّ. ألسنا، كعشاق، نحملُ قاموساً لا مرئياً، طوال الوقتِ، ونقومُ بترجمة كلّ لفظةٍ، وكلّ همسةٍ، وكلّ حركةٍ، يقومُ بها الحبيبُ؟ ألسنا نترجمُ، باستمرار، حين نعشقُ، وكأنّنا نترجمُ نصّاً، باحثين عن دلالة نركنُ إليها، تشفي بعضَ غليلنا العاطفيّ؟ أليس للجسدِ هيروغليفيا سرّية تحتاجُ دوماً لمن يفكّ طلاسمَها؟ أليسَ الحبيبُ، في بعضِ أحوالِه وتحوّلاته، نصّاً لغوياً، كما يقولُ رولان بارث، ونحن، كعشّاق، مطالبين، بالقراءة، والتأويل، والترجمة؟ من هنا، بدتْ الترجمةُ الأولى، بالنسبة لي، شكلاً من أشكالِ الحبّ الأول، في تدرّجاتِه وتنويعاته وتقلّباتِه. وإذ أعودُ إلى كتابي الأول، منقّحاً، ومصحّحاً، ومؤوّلاً، فإنّما أعودُ بروح العاشقِ، الذي يزورُ مسرحَ حبّه الأوّل، ساعياً إلى تخليصِ الترجمةِ من كلّ شائبةٍ، إذا أمكن، تماماً كالسعي إلى تخليص علاقةِ حبّ قديمةٍ من كلّ عثرةٍ، أو هفوةٍ، في عملية مركّبة تشبه حقّاً ترجمة الترجمة، أو إيقاظ الحبّ الاول، ولكن، هذه المرّة، بالاتكاء إلى مخيلةِ عاشقٍ لا يفرّقُ، كثيراً، بين لغةِ الشّغَف وشغفِ اللّغة.

د. عابد إسماعيل
دمشق، آب، 2018

استهلال

لقد كانت إثارةً فائقةً أنّهم كانوا في الأبِ
من دونِ معرفتهِ

بعدما أدركَ أنّهُ سقطَ متشظيّاً، أفقياً وعمودياً، بعيداً عن الاكتمال، حاولَ أن يتذكّرَ أيّ نوعٍ من الاكتمالِ كان ذاكَ.

كان قد استطاعَ التذكّرَ، لكنّه وجدَ نفسَه صامتاً، وغيرَ قادرٍ على إعلامِ الآخرين.

أرادَ أن يخبرَهم أنّها كانت قد قفزتْ، بعيداً، صوبَ الأمام، وتعثّرتْ بهوىً منفصل عن عناقِهِ.

كانت تعاني كَمَداً كبيراً، وكان يمكن أنْ تأخذَها العذوبةُ، لولا أنّها بلغتْ حدّاً توقّفتْ عندَه.

لكنّ الهوى أكملَ رحلتَه من دونِها، عابراً إلى ما وراءِ الذّروةِ.

أحياناً كان يشعرُ أنّه على وشكِ الكلامِ، لكنّ الصّمتَ استمرّ.

كان يريدُ أن يقولَ: "يا لها من فاكهةٍ ... أنثوية وهشّة".

توطئة

.... معلّمٌ أكثرَ جلَدَاً، أكثرَ أسئلةً،

لا بدّ أن يرتجلَ برهاناً أكثر صفاءً، أكثرَ إلحاحاً،

يوحي بأنَّ نظريةَ الشّعرِ هي، بحقّ، نظرية الحياة.

ولاس ستيفنس

من ديوانه (مساءٌ عاديٌّ في نيو هيفِن)

مقدّمة

تأمّلٌ في السّبقِ الشعريِّ مع موجز

يقدّم هذا الكتابُ الموجزُ نظريةً في الشّعرِ عبر توصيفِهِ لمسألةِ التأثّرِ الشّعري، أو لحكايةِ العلاقاتِ الشعريّةِ المتداخلةِ بين الشّعراء. أحدُ أهدافِ هذه النظرية تصحيحيٌّ، وهو إزاحةُ الغشاوةِ عن التأويلات المكرّسةِ فيما يتعلّقُ بكيفية مساهمةِ كاتب بتشكيلِ كاتب آخر. والهدفُ الثاني، تصحيحيٌّ أيضاً، وهو محاولةُ التنظيرِ لشعريّةٍ قادرةٍ على إنتاج نقدٍ عمليّ أكثر دقّة.

التاريخُ الشعريُّ، من منظورِ هذا الكتاب، غير منفصلٍ عن التأثّر الشعريّ، وبخاصّة إذا عرفنا أنّ الشعراء الأقوياء يصنعون هذا التاريخَ، عبر تكتّمهم على بعضهم البعض، وذلك سعياً منهم لتهيئةِ فضاءٍ شعريّ لأنفسِهم.

ما يهمّني هنا هم الشعراءُ الأقوياءُ، أولئك الفحول الذين يصارعون أسلافَهم حتّى الموت. الموهبةُ الأقلّ كفاءةً تنبهرُ، والمخيلةُ الأكثر إبداعاً تحاولُ شقّ طريقٍ لنفسِها. ولكن لا شيءَ يُعطى مقابلَ لا شيء، ومحاولةُ شقّ طريقٍ للمخيلة أمرٌ محفوفٌ بالمخاطر، ومحفوفٌ بمشاعرِ قلقِ التأثّر، إذ، من هو الشّاعرُ القويّ المستعدّ للاعتراف بأنّه فشلَ في تحقيقِ ذاتِه؟ لقد أدركَ أوسكار وايلد أيضاً ـ الذي عرفَ أنه فشلَ كشاعرٍ بسبب عجزه التغلّبَ على إحساسه بقلقِ التأثر ـ حقائقَ

أكثر دكنةً متعلّقةً بالموضوع ذاته. فقصيدتُه (أنشودةُ السّجنِ القارئ) هي نصٌّ مخجلٌ للقراءة لأنّ كلّ ومضةٍ فيه مقتبسة من قصيدة (أغنيةُ البحّار القديم) للشاعر كولريدج. بل إنّ معظمَ شعره الغنائي مدينٌ بالتأثّرِ لتقليدِ الرومانسيةِ الانكليزيّةِ الرفيعة. متفهّماً لمعضلةٍ من هذا النوع، ومتسلّحاً بذكائه المعهود، يصرّح أوسكار وايلد، بمرارةٍ، في كتابه (صورة السيّد W.H.) بما يلي: "التأثّرُ، هو ببساطة، تحويل للشخصيةِ، وشكلٌ من أشكالِ التخلّي عمّا هو ثمين والوقوعُ في براثنِه يفرزُ إحساساً ـ إن لم نقل واقعاً ـ بالخسارةِ. لابدّ لكلّ تلميذٍ أن يأخذَ شيئاً ما من معلّمِهِ". هذا ما يمكنُ تسميتَه بقلقِ التأثّر، والعكس ليس دوماً صحيحاً. بعد مضيّ سنتين على هذا التعليق، يعدّلُ وايلد قليلاً من مراراته، ويسوقُ على لسانِ اللّورد هنري ووتن، إحدى شخصياته في روايةٍ (صورة دوريان غراى)، ملاحظات مرهفة، يعترف فيها لدوريان بأنّ كلّ أشكالِ التأثّرِ لا أخلاقية:

> **لكي تمارس تأثيراً على شخصٍ ما، لابدّ وأن تمنحَه شيئاً من روحكَ. المتأثّرُ لا يفكّر أفكارَه الطبيعيةَ، ولا يحترقُ بعواطفه الطبيعية. فضائلُه ليست حقيقيةً. وذنوبُه، إن كان ثمّة ما يُدعى بالذنوب، مستعارةٌ. إنّه يتحوّل إلى صدىً لموسيقى شخصٍ آخر، أو إلى ممثلٍ يؤدّي دوراً لم يُكتبْ من أجله.**

تكادُ ملاحظة اللورد هنري تنطبقُ على وايلد نفسه، وللتأكّدِ من هذا، تكفي العودةُ إلى المراجعة التي قام بها وايلد لكتاب الناقد باتر، الذي يحمل عنوان (تقييمات)، حيث يختتمها بملاحظةٍ صارخة تنمّ عن وهمٍ كبير حين يعلنُ أنّ باتر استطاع أن "يهربَ من تلامذته". هكذا، ما دامت الأجيال تتواترُ، وتطحنُ بعضها بعضاً، فإنّ الذات

الجمالية المتفوّقة ستظلّ مفتونةً بنكرانها لأيّ شكلٍ من أشكال التأثّر. ستيفنس، الذي يمكن اعتباره الوريث الأقوى لباتر، متجاوزاً حتى الشّاعر وايلد، يعبّر في إحدى رسائله عن هذه الرّوح الرافضة بقوله:

بما أنّني آتٍ بالطبع من الماضي، فإنّ الماضي، مع ذلك، هو ملكي وليس شيئاً يدعى كولريدج، ووردزورث، ـ الخ. ما من شاعرٍ بعينه احتلّ أهميةً استثنائيةً لديّ. إنّ عقدةَ ما يسمّى بثنائية الواقع ـ الخيال هي من اختراعي أنا، وان كنتُ أجدُها عند آخرين كثر غيري.

وكان يمكن له أن يصوغ الجملة الأخيرة: "خاصّة" وأنّني أجدها عند آخرين كثر غيري"، ولكنّ موضوعة التأثّر الشعري، عندئذ، كانت بالكاد المحور الذي يتركّز حوله فكرُ ستيفنس. في أواخر حياتِه، نراه أكثر عنفاً وعاطفيةً في نكرانهِ، ففي إحدى رسائله إلى الشاعر ريتشارد إبرهارت يسجّل لهذا الأخير مديحاً لم يكن، في الواقع، غيرُ مديحٍ لنفسه:

أتضامنُ مع نفيكَ لأيّ تأثّرٍ تجدهُ لديّ. هذا النوعُ من الاتهام يزعجني دائماً، لأنه، في حالتي، لستُ واعياً بأنني وقعتُ تحت تأثيرِ أيّ من الشعراء، وامتنعتُ عن سبقِ قصد قراءةَ الكثيرِ منهم، ممن يتحلّون بثقافةٍ عالية كإليوت وباوند، وذلك كي لا أحفظَ ـ ولو بشكلٍ لا واعٍ ـ شيئاً منهم. ولكن ثمّة دائماً الناقد الذي يركّز جلّ تحليلاتِه على التشابهات، والأصداء، والمؤثّرات، وكأنّما لا يوجدُ من الشّعراء من يستطيعُ أن يكوّنَ لنفسه ذاتاً مستقلةً إذ يُنظر إليه دائماً كصدىً تنصهرُ فيه عدّةُ أصداء.

هذا الرأي الذي يرى أنّ التأثّرَ يكادُ لا يوجدُ إلاّ لدى بعض الغلاة من الأكاديميين هو نفسه البرهان على أنّ التأثرَ الشّعري يشكّلُ مزيجاً بدئياً من عقدتي القلقِ والكآبةِ. لقد كان ستيفنس، كما يؤكّد هو نفسُه، شاعراً شخصانياً من الطّراز العالي، وموهبةً أمريكيةً أصيلةً تضاهي ويتيمان وديكنسون، وتضاهي أيضاً موهبةَ بعضِ معاصريه كباوند ووليامز ومور. ولكنّ التأثرَ الشّعري لا يعني جعلَ المتأثّر أقلّ أصالةً، بل يساهمُ أحياناً بجعله أكثرَ تميزاً، وإن لم يكن بالضرورة أرفع مستوىً. يجب عدم اختزال إشكاليات التأثّر إلى مجرّد البحث عن المصدر، أو دراسة تاريخ الأفكار، أو تنسيق الصور في بنيةٍ ما. التأثّرُ الشعري، أو ما سوف أدعوهُ مراراً بالتكتّم الشعريّ، هو دراسةُ دورةِ الحياةِ الشعرية للشاعرِ بوصفه شاعراً. وعندما يضعُ النقدُ في حسبانه دراسة السياق الذي تنصقل فيه هذه الحياة فإنه سوف يجد نفسه مجبراً، في الآن ذاته، على تناول علاقات الشّاعر مع شعراء آخرين ودراستها كحالات أقرب إلى تلك التي يسمّيها فرويد برومانس العائلة، أي دراستها كفصول في تاريخ التنقيحيّة الحديثة، و"حديثة" هنا تعني عصر ما بعد الأنوار.

إنّ الشاعرَ الحديث، كما يبيّنُ الناقد و.ج. بِتْ في كتابه (الشاعر الانكليزي وعبء الماضي)، هو وريثٌ لكآبةٍ متجذّرةٍ، عانت منها ذهنيةُ عصر الأنوار، بسبب الشكّ الذي عصف بها نتيجة ميراثٍ مزدوج، تخييليّ ـ إبداعيّ، أتاها من القدامى، من جهةٍ، ومن أساتذة عصر النهضة، من جهةٍ أخرى. في كتابي هذا تعمّدتُ إغفالَ المنطقة التي كان الناقد بِتْ قد سبرها باقتدار، وآثرتُ التركيزَ على العلاقات الشعريّة المتأصّلة، وفحصها كنظائر مقتبسة من رومانس العائلة. وبالرّغم من أنني أستندُ إلى هذه النظائر، فإنني أفعلُ هذا كتنقيحيٍّ ملتزمٍ، يعيدُ صياغةَ بعضٍ من تنويعات فرويد.

يشكّلُ نيتشه وفرويد، حسبما أرى، التأثيرَ الرئيسيَ على نظرية التأثّر، المقدّمة في هذا الكتاب. نيتشه لأنّه نبيّ التضادّ، وكتابهُ (جينولوجيا الأخلاق) هو من أعمق الدراسات المتوفرة لديّ التي تصفُ المشاربَ الهرمسية والتنقيحيّة في الذائقة الجمالية. وفرويد لأنَّ استكشافاته لاستراتيجيات الدّفاع ووظائفها المتباينة، تقدّمُ أوضحَ النظائر التي استطعتُ العثورَ عليها، فيما يتعلّقُ بالقواسم التنقيحيّة التي تحكمُ العلاقات الشعريّة المتناصّة. مع ذلك، فإنّ نظرية التأثّر المعروضة هنا ليست نيتشويّةً في حَرفيتها المتعمّدة، وفي إصرارها الفيكويّ (نسبةً للناقد فيكو) على أنّ السبقَ في السموّ هو خاصّية جوهريّة لكلّ شاعر قويّ، يخشى أن يتحولَ إلى مجرّد قادم متأخّر. ترفضُ نظريتي أيضاً التفاؤلَ الفرويديّ المعهود، والقائل إنّ الاستبدالَ السعيدَ أمرٌ ممكن، وأنّ فرصةً ثانيةً يمكن أن تنقذنا من المسعى التكراريّ إزاءَ ارتباطاتنا القديمة. الشعراء، كشعراء، لا يمكنهم أن يقبلوا الاستبدالَ، ويحاربون حتى النهاية للفوز بالفرصة الأولى. لقد قلّلَ كلٌّ من فرويد ونيتشه من أهمية الشعر والشعراء، مع أنّهما منحا الفانتازيا دلالات تفوق طاقتها أحياناً. وبالرّغم من واقعيتهما الأخلاقية، فإنّهما سعيا إلى المبالغة في تمجيد الخيال. إنّ تلميذ نيتشه، الشاعر ييتس، وتلميذ فرويد، الباحث أوتو رانك، أظهرا فهماً أكثر عمقاً لمسألة صراع الفنّان مع فنّه، ولعلاقة هذا الصراع بمعركة الفنّان الاختلافية مع الطبيعة.

لقد اعتبر فرويد التسامي من أهمّ الخواصّ الإنسانية، وهذا ما سيجمعُهُ بأفلاطون، وبالتقليدَين الأخلاقيين: المسيحيّ واليهوديّ. يفترضُ التسامي الفرويديّ التخلّي عن كافة أشكال اللّذة البدائية،

والتعويض عنها بأشكال أكثرَ رقياً ورفعةً، وهذا يعني إعلاء شأنِ الفرصةِ الثانية على الأولى. من منظور هذا الكتاب، ليست قصيدة فرويد قاسيةً مثلما ينبغي، على عكس جلّ القصائد القاسية التي تبدعُها أقلامُ المواهب القوية. إنّ المساواة بين النضج العاطفيّ واكتشاف نماذج التعويض المقبولة أمر فيه حكمة براغماتية لا تُنكر، خصوصاً فيما يتعلّق بالإيروس (eros)، ولكن هذه ليست حكمة الشعراء الأقوياء. فالحلمُ المكشوفُ ليس مجرّد انعكاس فانتازيّ لتعويض لا ينتهي، بل هو أعظم الأوهامِ الإنسانية على الإطلاق. إنّهُ، باختصار، رؤيا الخلود. لو كانت قصيدةُ وردذورث (أنشودة: تجلّيات الخلود في ذكريات الطفولة المبكّرة) قد خبأتْ في ثناياها الحكمةَ الفرويدية فحسب، لكنّا امتنعنا عن تسميتها بـ"الأنشودة العظيمة". صحيحٌ أن وردذورث اعتبر التكرار ـ أو الفرصة الثانية ـ عنصراً جوهرياً في النموّ، وأنشودتُه تعترف بأنّه بمقدورنا صقل حاجاتنا عن طريق التسامي أو الاستبدال، لكن قصيدته تصحو، أيضاً، على شعورٍ بالخسارة، عبر كشفها عن مأزق العقل المبدع في مواجهته طغيان الزمن. إنّ ناقد وردذورث، وبخاصّة من هو مفتونٌ به كجيفري هارتمان، يستطيعُ أن يفرّقَ بين السّبق كمفهوم مشتقّ من النظام الطبيعيّ وبين السّلطة كمفهوم مشتقّ من النظام الرّوحي، بالرغم من أنّ أنشودة وردذورث تتجنّب إقامة مثل هذا التمييز. يوضّح هارتمان هذه المفارقة بقوله: "في سعيه للتغلّب على السّبق فإنّ الفنّ يقارعُ الطبيعةَ على الأرضِ الطبيعة، وهو في النهاية محكومٌ بالفشل". تنطلقُ نظريةُ كتابي هذا من المقولة عينها، وهي أنّ الشعراء الأقوياء محكومون دائماً بفشلٍ مشابهٍ، فالأنشودةُ العظيمةُ لوردذورث تقارعُ الطبيعةَ على أرض الطبيعة، وتُمنى بهزيمة نكراء، في الوقت الذي

تفوزُ به بحلمِها الأعظم. هذا الحلم في أنشودة وردذورث يعكّرُ صفوَه شبحُ القلقِ ـ قلقُ التأثّر ـ وهذا عائدٌ لعظَمَة القصيدة ـ الأمّ، أقصدُ قصيدةَ (لسيداس) للشاعر ميلتون، حيث يتجلّى هنا الرفضُ الإنساني للتسامي بشكل أكثر وعورةً، بالرغم من استسلامِ ميلتون لتعاليمِ التسامي المسيحية.

ذلك لأنّ الشاعر يبدأ بدايتَه (ولو على مستوى اللاوعي) بالتمرّد ضدّ وعي حتمية الموت، معبّراً عن ذلك بشكل أعنف مما نجده لدى أيّ رجلٍ أو امرأةٍ. كان مواطنُ الشعرِ الشابّ، أو كما كانت تسمّيه أثينا، المريد، إنساناً اختلافيّاً معادياً للطبيعة، ومنذ نعومة أظفاره، كشاعرٍ، كان يسعى إلى هدفٍ مستحيل، كما سعى أجداده الشعراءُ من قبله. والمآل الذي لا مهرب منه هو أنّ هذ السعي يؤدّي بالضرورة إلى انحسارِ الشعر، وهذا استنتاجٌ يجب على التأريخِ الأدبي الدقيق أن يأخذه بعين الاعتبار. إذا نظرنا إلى شعراء عصر النهضة العظام نجد أنّه لم يستطعْ أحدٌ من أحفادهم المتنوّرين مضاهاتِهم، والتقليدُ الشعري لمرحلة ما بعد عصر الأنوار، والذي هو مذهبُ الرومانسية، يكشف عن تدهورٍ ملموسٍ في شعر الحداثة، وشعر ما بعد الحداثة، على حدّ سواء. بالتأكيد، إنّ تكهّنات قارئٍ بمفردِهِ لن تعجّلَ بموتِ الشّعر، ولكن لا مهربَ من القولِ إنّ الشّعرَ في تقليدنا، عندما يموتُ، إنّما يكونُ قد ماتَ لأنه حفرَ قبرَه بيديه، بمعنى أنّه سيكون قد قُتل على يد ماضيه القويّ. القلقُ المبطّن المبثوث في تضاعيف هذا الكتاب يوحي بأنّ الرومانسية، بالرغم من كلّ أمجادها، هي بمثابة تراجيديا رؤيوية هائلة، أو مغامرة منكوبة، بطلُها بروميثيوس، بل أوديب الأعمى، الذي لم يكن ليدركَ ـ حين حلّ اللغز ـ أنّ أبا الهول سيكون بمثابة "ربّة" الشعر لديه.

لقد كان أوديبُ في طريقِهِ إلى الألوهةِ الكِهانية، وقد حذا حذوهُ الشعراءُ الأقوياءُ الذين كانوا يترجمون عماهم إزاء من سبقهم إلى رؤى تنقيحيّة، هي أصلاً من اختراعهم المحض. الحركات التنقيحيّة الستّ التي سوف أقتفي أثرها في دورة حياة الشاعر القويّ يمكن أن تتعدّد وتتضاعف، ويمكن أيضاً أن تستعيرَ تسمياتٍ مختلفةً تتباينُ مع تلك التي استخدمتُها في هذا الكتاب. لقد اختزلتُ هذه القواسم إلى ستة، ذلك لأنّ هذا يبدو لي من حيث الجوهر كافياً لفهم الطرق التي ينحرفُ فيها شاعرٌ عن شاعرٍ آخر. التسمياتُ، رغم أنها اعتباطية، مشتقّةٌ من تقاليد متعدّدة، لها حضور مركزي في المخيال الأدبي الغربي، وآمل أن تكون ومفيدة.

الشاعر الأعظم في لغتنا أُقصي من هذا الكتاب لأسبابٍ عدّة. أحدُها، بالضرورة، تاريخيّ، وهو أنّ شكسبير ينتمي إلى عصر العمالقة قبل الطوفان، أي قبل أن يصبحَ قلقُ التأثّر مركزياً في الوعي الشعري. السببُ الآخرُ يتعلّق بالتمايز بين الشكلين، الدراميّ والغنائيّ. ولأنّ الشعرَ أصبح أكثر ذاتيةً، فإنّ الظلالَ التي يخلعُها السّابقُ على اللاّحقِ تصبحُ أكثر ديمومةً. مع ذلك، فالمعضلة الرئيسية تكمن في أنّ الأب الشعريّ لشكسبير هو مارلو، وهو شاعرٌ أضعف بكثير من خلَفِهِ. أمّا ميلتون، فبالرغم من كلّ قوّته، فقد كان عليه أن يصارعَ مرجعيةً هامّةً تتمثّلُ في ادموند سبنسر، وصراعُهُ هذا ساهمَ، إلى حدّ بعيد، بتشكيلِ وتشويهِ موهبتِه على حدّ سواء. كم كان كولريدج، سليل ميلتون، ولاحقاً وردذورث، سيشعرُ بالامتنان لو أنه وجد مرجعيتَه في الشاعر كوبر (وربما في شاعرٍ أضعف كبولز)، لكنّ التأثّر مسألة لا تخضع

للإرادة. شكسبيرُ هو أسطعُ مثالٍ في اللغة على ظاهرةٍ تقعُ خارجَ اهتمام هذا الكتاب: السبب هو أنه احتوى مرجعيتَه حدّ امّحائها. موضوعي الرئيسي هنا هو الصراعُ بين نظيرين متكافئين، بين الأبِ وابنِه كنقيضين عنيدين، بين أوديب وليوس على مفترقِ الطريقِ، رغم أنّ بعض الآباء، كما سنرى، هم حتماً شخصيات مركّبة. من الواضح لي تماماً أنّ القويّ من الشعراء لا بدّ له أن يقع تحت تأثيرات غير شعريّة، ولكنّ أكرّر تأكيد على أنّ اهتمامي الكلّي ينصبّ على الشاّعر في الشاّعر، أو على الذات الشعريّة الهجينة.

التغييرُ الذي اقترحُه على صعيدِ أفكارِنا حول موضوع التأثّر يساعدُنا على قراءة أية مجموعة من الشعراء القدامى ـ ممن جايلوا بعضهم ـ بشكلٍ أكثرَ دقّة. أعطي مثالاً واحداً: كمؤوّلين ضالّين للشاعر كيتس في قصائدهم، فإنّ تلامذة كيتس من الفكتوريين يضمّون شعراء كباراً من أمثال: تينيسون، وأرنولد، وهوبكينز، وروزيتي. ولكن، لا أحد يستطيعُ الجزمَ بإطلاق بأنّ تينيسون، مثلاً، نجحَ في أن يحسمَ صراعَه الخفيَّ والطويلَ مع كيتس، ولكنّ تفوّقه الواضح على أرنولد وهوبكينز وروزيتي يعودُ، بالدرجة الأولى، إلى صموده في وجهِ مرجعيته، بالمقارنةِ مع هزائمِهم النسبية. إنّ شعرَ أرنولد الرثائيّ يمزجُ، بامتعاضٍ، بين الأسلوب الكيتسيّ، ومشاعر وخيالات لا رومانسية، في حين أنّ تحويرات هوبكينز البلاغية، وتكثيفاته الإشكالية، مضافاً إليها جماليات رزيتي الخفيّة، تتناقضْ مع الأعباء الشعرية التي يحاولُ كل منهما صقلها في وعيه الشعريّ. في وقتنا الراهن، علينا أن نعيدَ النظرَ في المنافسة الحادّة، التي أقامها باوند مع براونينغ، وفي الحرب الأهلية الطويلة، والصامتة في معظم

الأحيـان، الـتي شـنّها سـتيفنس علـى رمـوز الرومانـسية الأمريكيـة والإنكليزية معاً، من أمثال وردذورث، وكيتس، وشللي، وإمرسون، ويتمان. وكما هي الحالة مع الفكتوريين الكيتسيين، فإنّ هـؤلاء هـم بمثابة أمثلة تعيدُ سردَ الحكايةِ ذاتِهـا، إذا كنّـا، نحـن النقّـاد، معنيين أكثر بكتابة قصّة أدقّ للتاريخ الشعريّ.

الهدفُ الرئيسيُ من هذا الكتاب، بالـضّرورة، تقـديمُ رؤيـةٍ نقديـةٍ لناقدٍ بعينِهِ في سياقين اثنين: سياق شعر ونقد شعراء جيله، من جهـة، حيث أزماتهم الراهنة تطالُهُ مباشرةً، وسياق قلق التأثّر لديـه هـو، مـن جهةٍ أخرى. من بين القصائد المعاصرة، التي تلفتُ إليها الانتبـاهَ أكثـر من غيرها أذكرُ قصيدتين هما (خليج كورسونس) و(نتـوءات) للـشاعر أ. ر. أمونز، وقصيدتين أخريين همـا (مزقـة) و(أسـرع رتقـاً) للـشاعر جون آشبري، حيث أكاد ألمحُ قوّةً تصارعُ موتَ الشّعر، بل تقـاوم ألمَ كونِ كلٍّ منهما شاعراً متأخّراً. بالمقابل في النقد المعاصر الذي يـضيء لي استبصاراتي الخاصّة، بفـضلِ كتـبٍ بعينـها مـن مثـل (الاسـتعارة) للناقد انغوس فليشتر، و(ما وراء الشكلانية) للناقد جيفـري هارتمـان، و(العمى والبصيرة) للناقد بـول دي مـان، فقـد غـدوتُ أكثـرَ إدراكـاً لجهودِ العقلِ الذي يحـاولُ أن يتغلّـب علـى مـأزق النقـد الـشكلاني، وعلى الوعظ العقيم الذي سقط فيه النقـدُ الأسـطوري، وأخـيراً علـى التيارات المعادية بشكل صارخ للإنسان في النقد الأوروبي، الذي أتى ليتبجّح بأنّه بات قادراً على قراءة أية قصيدة، وأيّ شاعرٍ، أياً يكن. في فصلي البرزخيّ من هذا الكتاب، أقدّم اقتراحات حول ضرورة تطـوير نقد تضادّي أكثر إجرائيةً، وهذا هو بمثابة ردّي على تلك التيـارات في دائرة النقد المعاصر.

إن أية نظرية في الشعر، تقدّمُ نفسَها كقصيدةٍ قاسيةٍ، تستندُ إلى الاختزال، والتكثيف، وإلى نسقٍ أسطوريٍّ شخصيّ (رغم أنّه بكلّيته تقليدي)، تظلّ تُقوّمُ، وربّما تطلبُ بأن تُقومَ، على أنها مقولةَ فحسب، أو مجرّد رأي فحسب. كلُّ شيءٍ في هذا الكتاب ـ أمثولات، تعريفات، تشغيل القواسم التنقيحيّة الستّ كاستراتيجيات دفاع ـ كلّ هذا يصبو لأن يكون بمثابة تأمّل في كآبة العقل المبدع، وإصراره اليائس على السّبق. لقد أدرك فيكو، الذي قرأ الخلقَ كلّه كقصيدة قاسية، بأنّ السبقَ في النّظام الطبيعيّ والسلطة في النظام الروحي، هما شيء واحد، ويجب أن يبقيا أمراً واحداً لدى الشعراء، لأنّ وعورةً كهذه تكونُ وحدها القادرة على أن تشكّل من لدنْها الحكمةَ الشعرية. لقد اختزلَ فيكو السبقَ الطبيعيّ والسلطةَ الروحية بمبدأ المُلكية، وهذا بمثابة اختزال هرمسيّ أحيلُه إلى مبدأ الضرورة المرعب ـ أنانكي ـ الذي ما يزالُ يحتلّ المخيلة الغربية.

يقولُ فالنتينس، وهو رؤيويّ غنوصيّ من القرن الثاني، أتى من الإسكندرية كي يعلّم "البليروما"، أو ما يسمّيه هو اكتمال ثلاثين طوراً، أو تعدّدية الألوهية، يقولُ: "لقد كانت إثارةً فائقةً أنّهم كانوا في الأب دون معرفته". أن تبحثَ عن المكانِ الذي أنتَ فيه توّاً، إنّما هو من أكثر الرّحلات مشقّةً، وأقربها إلى الفشل المحتوم. لكلّ شاعرٍ قويّ ربّةُ شعرٍ أو "صوفيا" تقفزُ إلى المدى الأكثر بعداً، والأكثر عمقاً، في شبقٍ نرجسيٍّ للارتحال. لقد وضعَ فالنتينس حدّاً تنتهي عنده الرحلةُ، ولكن ما من رحلةٍ تنتهي، إذا كان سياقُها العقل اللامحدود، وهذا هو الفلك الذي يدورُ فيه معظمُ شعراءِ ما

بعد الميلتونيةِ. صوفيا، بحسب فالنتينس، صحَتْ، وتُوّجت عروساً في رؤيا البليروما، وألحِقَ هواها أو أُتبِعتْ نواياها السوداء بعالمِنا، تماماً خلف التخوم، فيما وراء الحدّ. في مدار هذا الهوى، أو النيّة السوداء، التي أطلقَ عليها فالنتينس اسمَ "الفاكهة الأنثوية الهشّة" يسقطُ الشاعرُ الصّاعدُ. وإذا استطاعَ الخروجَ من هذا المأزق، ولو جريحاً وأعمى، فلا بدّ أن يحتلّ مكانه كواحدٍ من الشعراء الأقوياء.

* * *

موجز: قواسم تنقيحيّة ستّة

1- الانحرافُ الشعريُّ Clinamen

أخذتُ الكلمة من لوكريتس، وتعني "انحراف" الذرّات الهادف إلى جعل التبدّل في الكون ممكناً. الشاعر ينحرفُ بعيداً عن سلفه عبر قراءة قصيدته بهدف إحداث "ميلانٍ" في العلاقة معها. يتجلّى هذا الانحراف في شكل حركة تقويمية داخل قصيدة الشّاعر اللاّحق، وهذا يعني أن قصيدة السلف قد تحركت في الاتجاه الصّحيح إلى نقطةٍ معيّنة، ثمّ ما لبثت أن انحرفت عن مسارها، تماماً في الاتجاه الذي خطّتهُ القصيدةُ الجديدة لنفسها.

2- تكاملٌ وتضادّ Tessera:

لم أستعرْ الكلمةَ من فنّ صناعةِ الموزاييك، حيث ما تزال تُستخدم، بل من شعائر السحر القديمة، حيث كانت تعني إشارةَ تعارفٍ، بل الشّظية المكسورة من آنية، والتي تتضافرُ، مع شظايا أخرى، لتعيدَ تشكيلَ الآنية. الشّاعرُ "يكملُ" سلفَه بشكلٍ تضادّي، حيث يقرأ القصيدةَ الأمّ بهدف استكمالَ شروطِها، ولكن ضمن سياقٍ آخر، وكأنّما فشلَ السّلفُ بالولوجِ عميقاً كما ينبغي.

3- تكرارٌ وقطيعة Kenosis

يمثّل هذا هاجسَ قطعٍ أشبه باستراتيجيات الدفاع التي تلجأ إليها ذواتنا إزاء محرّضات التكرار. إنّه بمثابة حركة باتجاه القطيعة مع السلف. أخذتُ الكلمة من القديس بولص، حيث تعني تواضعَ يسوعٍ وإفراغَه لذاتِه من ذاتِه، أيّ قبولَه الهبوطَ من الإلهيّ إلى الإنسانيّ. مفرغاً ذاتَه من فورانِها، أو ألوهيتَها المتخيّلة، يتواضعُ الشاعرُ اللاحقُ إزاءَ نفسِه، وكأنّما يتنازلُ عن ماهيتِه كشاعرٍ، في حركة مدّ وجزر يرافقها حركةٌ شبيهةٌ في العلاقة مع السلف، بحيث يُفرّغُ هذا الأخيرُ من ذاته أيضاً، وبالتالي تبدو قصيدة الاختزال، أو القصيدة اللاّحقة، وكأنّها فقدتْ الكثيرَ من قدسيتها.

4- السموُّ المضادّ Daemonization:

إنه يعني الحركة باتجاه سموٍ ـ نقيضٍ وشخصاني، يمثّل ردّةَ الفعلِ على سموّ السّلف. أخذتُ المصطلحَ من استخدامات الأفلاطونية الجديدة، حيث ثمّة كائن وسيطٌ، ليس بالإنسانيّ، وليس بالإلهيّ، يلجُ العارفَ ويلهمُهُ. يفتحُ الشّاعرُ اللاحقُ ذاتَه الشعريةَ على مصراعيها أمام ما يعتبرهُ قوةً في القصيدة ـ السلف، لكنها قوّة لا تنتمي إلى السلف بإطلاق، بل إلى مدار كينونة، تقع خارج ذاك السلف. يفعل الشاعرُ ذلك في قصيدته عبر توطيدِ علاقةٍ ما مع السلف تجعله يخطفُ فرادةَ هذا الأخير الشعرية.

5- تطهّر ونرجسية Askesis:

إنّها حركةُ التطهّرِ الذاتي، الهادفة إلى تحقيقِ حالةٍ من الخلوة. استعرتُ المصطلحَ، رغم عموميته، من ممارسات الحكماء ما قبل السقراطيين، من أمثال أمبيدوكليس. لا يخضعُ الشاعرُ اللاحقُ هنا لحركةٍ عكسيةٍ من الإفراغِ، كما هي الحالةُ في السموّ المضادّ، بل التحجيم والاحتواء، إذ أنّه يقوم بالتخلّي عن جزء من موهبتِه الإنسانية والتخييليّة، وذلك لكي ينأى بنفسه عن الآخرين، بمن فيهم السلف نفسه. يفعلُ هذا في قصيدته، عبر موضعتها بمواجهة القصيدة ـ الأمّ، جاعلاً تلك القصيدة تعيش حالة التطهّر ـ النرجسية. هنا أيضاً تخضع موهبة السلف للاحتواء.

6- عودةُ الموتى Apophrades:

أخذتُ الكلمةَ من أجواءِ الأيامِ المريرةِ والمنحوسةِ لأهلِ أثينا، حين كان الموتى يعودون، ويسكنون البيوتَ التي كانوا قد عاشوا فيها. يفتحُ الشاعرُ اللاحقُ، المثقلُ بعبءِ الخلوة التخيّلية، التي تكاد تصلُ عنده حدّ النرجسية، يفتحُ، في مرحلته الأخيرة، قصيدتَه على مصاريعها أمام قصيدة السلف، في حركة نظنّ حيالها أنّ مسيرته قد أتّمت دورةً كاملةً، وأنّه عاد ثانيةً إلى النقطة التي كان قد انطلق منها، أي مرحلة التدرّب قبل أن تبدأ قوّته بتكريسِ نفسِها عبر القواسم التنقيحِ تلك. ولكنّ القصيدة الآن باتتْ مكشوفةً للسلف، حيث كانت مكشوفةً سابقاً، والنتيجة المدهشة هي أنّ إنجاز القصيدة الجديدة (اللاحقة) يوهمنا ـ ليسَ بأنّ السلفَ قد قامَ بكتابتِها ـ بل كأنّ الشاعرَ اللاّحق نفسه قد قام بكتابةِ الخواصِّ النموذجيةِ لقصيدةِ السّلف.

الفصـــل الأول

... عندما تتأمّلُ التوهّجَ
محدّقاً بالتنحّيات الأكثر إثماً
للقلبِ الملّوحِ، جاعلاً منها سكناً له،
غير هاربٍ إلى التخفّي أو الاسوداد

أ. ر. امونز

الانحراف CLINAMEN

أو التكتّم الشعريّ

يؤمنُ شللي بأنّ كلّ الشعراء، وعبر كلّ العصور، يشتركون في كتابة قصيدة واحدة عظيمة، هي دوماً في طور النموّ. أمّا بورخس فيرى بأنّ الشعراء يخترعون أسلافَهم. إذا كان الشعراءُ الموتى، كما يصرُّ إليوت، هم المسؤولون عن تقدّم المعرفة لدى الأحفاد، فإنّ هذه المعرفة ستظلّ من صنيعِ هؤلاء الأحفاد، أنتجها أحياءٌ لتلبيةِ حاجات الأحياء.

ولكنّ الشعراء، أو على الأقلّ الأقوياء منهم، لا يقرؤون بالضرورة كما يقرأ الأقوياءُ من النقّاد. الشعراء ليسوا قرّاء مثاليين أو عاديين، ليسوا جونسونيين (صموئيل جونسن) ولا أرنولديين (ماثيو أرنولد). عندما يقرؤون لا يميلون إلى القول بأنّ: "هذا ميّتٌ وذاك حيٌّ في شعر ×". الشعراء، ما إن يصبحوا أقوياء، لا يقرؤون شعر ×، ذلك لأنّهم، في حقيقة الأمر، لا يقرؤون سوى أنفسِهم. بالنسبة لهم، أن تكون حيادياً يعني هذا أن تكون ضعيفاً، وأن تقارنَ بدقّة وموضوعية، يعني أن لا تكون من النّخبة. إنّ شيطان ميلتون، بوصفه رمزاً للشاعر الحديث، في أقوى حالاته، يصيرُ ضعيفاً عندما يقف على جبل "نيفاتس"، يعقلنُ ويقارنُ، وبذلك يبشّرُ بعمليةِ انحدارٍ تصل ذروتها في قصيدة (الفردوس مستعاداً)، وينتهي كرمزٍ للناقد الحديث في أضعف حالاته.

دعونا نجرّب (وقد يبدو هذا سخيفاً للوهلة الأولى) قراءةَ القصيدةَ الملحمية (الفردوس مفقوداً) كأمثولة لأزمة الشاعر الحديث، في أقوى حالاته. الشيطانُ هو ذاكَ الشاعر الحديث، أمّا الله [في القصيدة] فهو سلفه الميّت، لكن الخصب والحاضر أبداً، أو لنقل، الشاعر الجدّ. آدم هو مشروع شاعر حديث وقويّ، ولكن في أضعف حالاته، ما دام لم يعثرْ على صوته الخاصّ بعد. ليس لله ربّةُ شعرٍ، ولا يحتاجُ واحدةً، ما دام أنّه بحكم الميت، وإبداعُه تجلّى في الزّمن الماضي للقصيدة ـ الفردوس مفقوداً ـ فحسب. من بين الشعراء الأحياء في القصيدة، للشيطانِ إثمُه، ولآدمَ حواؤهُ، ولميلتون عشقُه الجوّانيّ الذي هو بمثابة التجلّي في العمق الأقصى، يندبُ، بلا انقطاع، على ما اقترفهُ من ذنب، وهذا ما يتمّ استحضاره بشكل رائع في القصيدة لمرّات أربع. ميلتون لا يملك اسماً لحبيبته، رغم أنّه يستحضرها تحت أسماء عدّة، ولكن، وكما يقول: "أناجي المعنى وليس الاسم". الشيطان، بصفته شاعراً أقوى حتى من ميلتون نفسه، يتقدّم دونما حاجة لمناجاة ملهمته.

لماذا ندعو الشيطان شاعراً حديثاً؟ لأنّه يتنبّأ بمعضلةٍ كبرى تمثلُ اللبّ في شعرِ ميلتون، ومن شعر ألكسندر بوب أيضاً. معضلة تأخذ شكل حزن يتصفّى بالعزلة لدى كولينز وغراي، وسمارت وكوبر، وتبلغ ذروتها عند وردذورث، النموذج المثالي للشاعر الحديث، بل للشّاعر بإطلاق. إن عملية تبلور الشخصية الشعرية لدى الشيطان تبدأ عندما تبدأ فعلاً قصّةُ ميلتون، أي مع خلق الله لابنِه، ورفضِ الشيطان لخلقٍ كهذا. الشعر الحديث يبدأ بتصريحين للشيطان: "لا عهدَ لنا بعهدٍ لم نكنْ فيه كما نحن الآن"، و"أن تكون ضعيفاً يعني أن تكون بائساً، عملاً أو معاناةً".

دعونا نتبعُ السياق الذي اعتمده ميلتون في قصيدته. الشعرُ يبدأُ ليس بوعينا لسقوطِ آدم، بل بوعي أنّنا نسقطُ. الشاعر هو إنسانُنا المختار، ووعيُه لهذا الاختيار يهبط عليه كلعنة؛ ومرّةً أخرى، ليس لعنة "أنّني إنسان ساقط" بل "إنني إنسان، وإنني أسقطُ" ـ أو بكلام آخر، "كنتُ اللهَ، وكنتُ الإنسانَ (إذ بالنسبة إلى الشاعر كلاهما سيّان) وأنا أسقطُ الآن من ماهيتي". عندما يُصعّدُ هذا الوعي بالذات إلى درجته القصوى، عندئذ يرتطم الشاعر بأرض الجحيم، ويلامسُ قعرَ الأتون، وحضورُهُ ذاك يساهمُ بتشكيل الجحيم. هنا يقولُ الشاعرُ لنفسِهِ، "يبدو أنّني توقّفتُ عن السقوط؛ الآن أنا ساقطٌ، وجرّاء ذلك أقبعُ هنا في الجحيم".

هناك وعندئذٍ، في هذا السّوء بالذّات، يجدُ الشّاعرُ ضالّته، ويختارُ البطوليَّ لكي يتعرّف إلى لعنتِهِ ولكي يستقصي حدودَ الممكن في داخله. البديلُ هو أن يتوبَ، وأن يقبلَ إلهاً لا يحتلّ مكانَ الذّات على الإطلاق، بل إله يقعُ خارجَ الممكنِ تماماً. هذا الله هو بمثابة تاريخٍ ثقافيّ، وشعراء موتى، وإحراجات التقليد الشعريّ، الذي أصبح غنياً جداً بحيث لا يحتاجُ إلى أية إضافة. ولكن، بالنسبة لنا، لكي نفهم الشاعر القويّ، علينا أن نتوغّل أبعد مما يفعلُ هو، علينا العودةَ إلى تلك المنطقة التي تسبقُ وعي السقوط.

عندما يتلفّتُ الشيطانُ، أو الشّاعرُ، حوله، على أرض النّار، ويرى أنّ ذاتَه الساقطةَ قد بدأتْ بالاشتعال، يلمحُ وجهاً كان قد تعرّف إليه توّاً، إنّه صديقه الأوفى، "بيلزبب"، أو الشاعر الموهوب، الذي فشل بتكريس شعريتِه، والآن سيفشلُ دائماً. ينشغلُ الشيطان، مثلما يفعل أي شاعر قويّ، بوجهِ صديقه الحميم، فقط إلى الحدّ الذي تعكس فيه حالةُ هذا الوجه ملامحَه هو. هذا الانشغال المحدود لا

يتهكّم أبداً بالشعراءِ الذين نعرف، ولا يتهكّم أيضاً بالشيطان البطوليّ حقّاً. إذا كان بيلزبب خائفاً وجزعاً إلى هذا الحدّ، وإذا كانت صورته تبدو تماماً مختلفة عن تلك التي خلّفها وراءه في حقولِ الضوء، فهذا يعني، وبشكل سافر، أنّ الشيطان نفسه محرومٌ من الجمال، ومقدرٌ له، كمثلِ والتر باتر، أن يكون "كاليبان" الحروف، واقعاً في شباك الفقر المدقع، وفي العوز التخيّليّ، هو الذي كانَ، في وقت من الأوقات، الأكثر غنىً، والأقلّ حاجةً. ولكنّ الشيطان، بقدرة الشاعر الملعونة، يرفضُ أن يستسلمَ لهذه الأوهام، ويركّزُ، عوضاً عن ذلك، على مهمّته، والتي هي حقّاً كلُّ ما تبقّى له.

هذه المهمّة، بشموليتها وعمقها التخيّليّ، تضمّ كلّ شيء يمكن أن يشكّل محرّضاً لكتابة شعرٍ لا تقتصرُ غاياته على البعدِ التعبّديّ. إذْ لِمَ يكتبُ الشعراءُ قصائدَهم؟ لكي يستنفروا كلّ شيء تبقى، لا لكي يقدّسوا أو يبرهنوا. إنّ بطولةَ التحمّل ـ لدى آدم الميلتونيّ بعد السقوط، أو الابن في (الفردوس مستعاداً) ـ هي موضوعٌ للشعرِ المسيحيّ، ولكنها قلّما تكونُ بطولةً لدى الشعراء. نسمع ميلتون ثانيةً يمجّد الفضيلة الطبيعية للشاعر القويّ، عندما يوبّخُ "شمشونُ" حارسَه "هارفا" قائلاً: "أحضرْ النّاس! كاحليّ في القيد، ولكنّ قبضتي حرّة".

إنّ بطولة الشاعر الأخيرة لدى ميلتون تكمنُ في التوق لتدمير الذات، وهذا توقٌ نبيل لأنّه دعوة لتحطيم المعبد فوق رؤوس الأعداء. أمّا الشيطان فإنّ إدراكه للفوضى التي تحيق به، ومحاولته فرض النظام رغم الظّلام المرئيّ، ودعوته لأتباعه لأن يحذوا حذوَهُ في رفضِ النّدب والنواح، تجعلُ منه صورةً للبطلِ كشاعر، واجداً ما يجب أن يسدَّ الرّمقَ، رغم معرفتِه أن لا شيءَ يمكن أن يسدّ الرّمق.

هذا نوعٌ من البطولةِ يتاخمُ حدودَ النرجسية؛ ليس خارجها تماماً، ولا داخلها تماماً. إنّ اندحار الشيطان الأخير في القصيدة، كما رتّبه المحقّقُ المعتوه لدى ميلتون، يكمن في أنّ البطل ينسحبُ من هذه الدّائرة إلى نرجسيتِهِ، وهذا يساهمُ في انحطاطِهِ، إذ إنّه يسقطُ، كشاعر، كما توضّحُ لك مناجاته على جبل "نيفاتس" عندما يطرح مقولته: "أيّها الشرّ كن خيري"، متحوّلاً بذلك إلى مجرّدِ متمرّدٍ، أو معارضٍ ساذجٍ، يريد أن يقلبَ القيمَ الأخلاقية التقليدية. إنه يتحوّل إلى سلف آخر مملّ للتلاميذ اللا ــ تّلاميذ، أو يصبحُ ممثل اليسار الجدّي والمتجدّد بشكلٍ أبديّ. أما الشاعر الحديث، في غبطةِ قوّتِه الصّلدة، فإنّه يقفُ دائماً على الحافّة القصوى للنرجسية، كونه خرج من أوارها تواً. إنّ توازنَ الشّاعرِ الصّعب، منذ وردذورث، وصولاً إلى ستيفنس، يكمنُ في حفاظِهِ على مكوثِهِ هناك، إذ بمحضِ حضورِهِ نسمعُهُ يقولُ لنفسه: "ما أسمعُ وما أرى لا يأتي إلاّ من ذاتي"، وبصيغة أخرى، "لا أملكُ شيئاً، ولكنّني أنا أنا، وكما أنا أنا". ربّما كانت الأنا الأولى، بذاتِها، هي صيغة التحدّي الأرقى لنرجسيةٍ مكشوفةٍ، وهي تحيلنا إلى معادلة: "لا عهدَ لي بعهدٍ لم أكنْ فيه كما أنا الآن". أمّا الأنا الثانية فهي التعديل الذي يفسحُ مجالاً للشعر كبديلٍ للعُته: "ما من شيءٍ يقعُ خارجي، وهكذا أبصرُ خفايا كلّ شيءٍ، وهي جزء من خفاياي"، وبالتالي (أنا أنا لأنّني أنا)، وهذا معناهُ "أنا أيضاً حاضرٌ حيثما وأنّى اخترتُ أن أكونَ". أنا حاضرٌ جداً في السيرورة لدرجة أنّ كلّ الحركات الممكنة هي، في الحقيقة، ممكنةٌ، وإذا كنتُ في الحاضر أكتفي باستكشاف مواقعي، "فأنا على الأقلّ استكشفُ". أو، كما كان يمكن للشّيطان أن يقولَ: "في الفعل والمعاناة سأكونُ سعيداً، لأنني حتّى في المعاناة سأكون قويّاً".

إنّه لأمرٌ يبعثُ على الكآبةِ أن يقرأ المرءُ النقّاد الحديثين الذين تناولوا الشيطانَ في قراءاتهم، فهم لا يرونه أبداً. إنّ فهرس اللارؤية أو العمى واسعٌ وبيّنٌ بحيث لا يخفى على أحد، بدءاً من إليوت، الذي يتحدّث عن "بطلِ ميلتون البايروني" "الأجعد الشعر" (تنتابُ المرء رغبةَ بأن يصرخَ، متلفتاً يمنةً وشِمالاً، "من؟")، إلى الانزلاق المدهش لنورثروب فراي، الذي يستحضرُ، بسخريةٍ مدروسةٍ، السياقَ الفاغنري (وهنا يودّ المرء أن يعلّق: "ناقدٌ حقيقيٌ ولكنّه من حلفِ الله من دون أن يدري"). لكن، من حسن الحظ أنّ لدينا إمبسون، بصرخته التي تستنفرُ الهممَ "لنعدْ إلى شللي!"، وإليه أعودُ.

متأمّلاً القساوةَ التي أبداها ميلتون تجاه الشيطانَ، وتجاهَ شاعرِه الخصم وشقيقِهِ الدّاكن، يتحدّثُ شللي عن "السببية القاتلة"، التي تتنازعُ عقلَ قارئِ ميلتون، الذي يغريه بأن يضعَ عيوبَ الشّيطان في كفّة، وتقريعَ الله له في كفّةٍ أخرى، ويعذرُ الشيطانَ، بالنتيجة، لأنّ الأذى الذي أصابَه من الله كان قد تجاوزَ كلّ حدّ. لقد حرّف الناقد سي. إس. لويس فكرةَ شللي، أو حرّفتها مدرسةُ النقد الملائكيّ، التي أرادت أن تقارن بين أخطاء الله وعيوبِ الشيطان، لتجدَ الشّيطانَ خاسراً في النهاية. كان لسانُ حالِ شللي يقولُ إنّ هذه السّببية القاتلة لن تكون أقلّ قتلاً لو أنّنا اعتبرنا الله (كما أعتبرهُ أنا) هو الخاسر، وليس العكس. سوف تظلّ السببيةُ سببيةً، وبما أنّها بمثابة خطابِ حول الشعر، فإنّها ستظلّ أخلاقيةً، وبالتالي قاتلةً، على حدّ سواء.

نعلمُ أنّ الشعراء، وحتّى الأقوياء منهم، ينطلقونَ ضعفاء في البدء، ذلك لأنّهم، كمثل آدمَ، يخطونَ حالمين، وليس كمثلِ الشّيطان، مستبطنين. سوف يسمّي الشاعرُ بليك واحدةً من حالات الكينونةِ بآدم،

ويطلقُ عليها اسمَ "حدّ الانكماش"، وحالة أخرى بالشيطان، ويطلق عليها اسم "حدّ الإبهام". آدمُ هو الإنسانُ المعطى أو الطبيعي، والذي يعجز خيالُنا عن تجاوزه. أمّا الشيطان فيمثّل الرغبةَ المقموعةَ أو المعكوسة للإنسان الطبيعي، إذا لم نقلْ ظلاً أو طيفَ تلك الرغبة. وراء تخوم تلك الحالة الطيفية، لن نتحجّر أمام الرؤية، غير أنّ الطيفَ يرخي بثقله على قمعيتِنا، فننغلقُ ونتحجّرُ، بما يكفي، وهكذا ننكمشُ ونتحجّمُ بما يكفي. بما يكفي تنوحُ أرواحُنا، وتندبُ حياةً لا نريدُ أن نحياها. ننوحُ بما يكفي لكي نجزعَ ونهربَ من ملكاتنا المبدعة، التي هبط عليها الملاكُ الطاغي، "تشيروب"، الرّمز الذي يستخدمُهُ بليك (مستعيراً إياه من ميلتون، وسفر التكوين، وسفر حزقيال) للدلالة على ذلك الجزء من قدرة الإبداعِ لدينا، والتي أصبحت ملكاً للكبحِ والتحجّر. لقد أعطى بليك تسميةً دقيقةً لهذا القسمِ المناوئ من الإنسان. إذ قبل السقوط، (والذي عنى للشاعر بليك قبل التكوين، إذ كلا الحدثين سيّانٌ بالنسبةِ له) كان الملاكُ الطاغي نفسه هو العبقرية الرّعوية "ثارماس"، رمز السيرة الموحّدة، التي تساهمُ بتشكيلِ الوعي اللامنقسم؛ وهو رمزُ البراءة الخالصة ما قبل الفكر، وحالة من الوجود بلا موضوعات أو ذوات، في غيابٍ تامٍّ لخطرِ الوقوع في النرجسية، ذلك لأنّها حالة ينقصُها أيضاً قدرةُ وعيِ ذاتِها. "ثارماس" هذا هو رمزُ قدرةِ الشاعر (أو الإنسان بإطلاق) على الإدراك، حتى عندما يعملُ الملاكُ الطاغي، "تشيروب"، على كبح أيّ إدراك.

ما من شاعرِ اليوم، حتّى الأكثر تفرّداً كميلتون أو وردذورث، يمكن اعتباره "ثارماساً" في هذا الوقتِ المتأخّر من التاريخ، وما من شاعرٍ يمكن اعتبارُه ملاكاً طاغياً أو تشيروباً آخر، رغم أنّ كولريدج

وهوبكينز سمحا لنفسيهما، أخيراً، بأن يُحكما به، وربّما إليوت أيضاً. شعراء متأخّرون في التّاريخ لهذه الدرجة هم مزيجٌ من آدم والشيطان على حدّ سواء. يبدؤون كبشر طبيعيين، محاولين البرهنة على أنهم لن ينكمشوا أكثر من ذلك، وينتهي بهم المطافُ، تالياً، كرغباتٍ مدحورة تشعر بالخيبة لمجرّد أنّها لن تقدرَ أن تتحجّر إنجيلياً. ولكن أولئك المتمرّسين في الوسط، لابدّ أن يكونَ الأعظمُ بينهم قوياً جداً، يتقدّم عبر تكثيف طبيعي، يميّزُ آدمَ في زهوّه الآنيّ، وعبرَ وعيٍ ذاتي بطوليّ، يميّزُ الشيطانَ في مجده الخاطف، والأكثر من طبيعيّ. التكثيفُ ووعيُ الذّات لا يتحققان إلا عبر اللّغة، وما من شاعرٍ، منذ آدم والشيطان، يتحدّث لغةً بريئةً، أو لغة براء من اللّغة التي صاغها أسلافُه من قبله. يرى نعوم تشومسكي أنّه إذا تكلّم أحدُنا لغةً، فإنّه يعرف عنها الكثيرَ تواً، مما لم يسبق له أن تعلّمَهُ. إن غاية النقد تكمنُ في تعليم لغةٍ ما، لأنّ الذي لا نتعلّمهُ، ويأتينا كهبةٍ لغويةٍ محضةٍ هو الشعرُ المكتوبُ ـ وهذه فكرة أستلهمُها من شللي القائل بأنّ كلّ لغةٍ هي طللٌ من قصيدةٍ دائريةٍ مهجورةٍ. أعني بهذا أنّ النقد لا يعلّم لغةً للنقد (رأي شكلانيّ ما يزال سائداً بين أوساط الأسطوريين والبنيويين والظاهراتيين)، بل لغة يكون فيها الشعرُ مبثوثاً تواً، وهي لغة التأثّرِ والدّيالكتيكِ، اللذين يحكمان العلاقات بين الشعراء كشعراء. الشاعرُ في كلّ قارئ لا يعايشُ حالةَ القطيعة نفسَها إزاء ما يقرأُ كالتي يشعرُها، بالضرورة، الناقدُ في كلّ قارئ. ما يمنحُ متعةً للناقدِ في القارئ قد يمنحُ قلقاً للشاعر فيه، وهو قلقٌ تعلّمنا كقرّاء تجاهله، لنحصدَ في النهاية الخسارة والهباء. هذا القلق، وهذا الشكل من الكآبة، هما قلق التأثّر، أي الأرضية السّوداء الإبليسية التي نطأ عليها الآن.

كيف يصبحُ النّاسُ شعراء؟ أو لنستخدمَ صياغةً أكثر قدماً، كيف تتبلورُ الشخصية الشعرية؟ عندما يكتشفُ الشّاعرُ الواعدُ (أو يكتشفه) ديالكتيكَ التأثرِ الشعري، أي عندما يكتشفُ للمرّة الأولى أنّ الشعرَ يكمنُ داخلِه وخارجِه معاً، فإنه يبدأ مسيرةً لا تنتهي، إلا عندما ينضب الشعر من أعماقه، وذلك بعد أن يكون قد امتلك القوّة (أو الرغبة) لإعادة اكتشاف هذا الشعر خارج ذاته ثانيةً. وبالرغم من أنّ اكتشافاً من هذا النوع هو شكل من أشكال تكريس الهويّة أو الولادة الثانية، ويتطلّبُ ـ في الصفاء المطلق للنظرية ـ تحقيقَه عبر نرجسيةٍ مثاليةٍ، إلاّ أنّه يبقى ـ أي الاكتشاف ـ فعلاً لا يمكنُ أن يكتمل أبداً. ونقصدُ بالتأثّر الشعريّ هنا ـ مدهش، منهك، وسائغٌ ـ نقصدُ تأثّرَ الشعراءِ الآخرين، بمعنى التأثّر كما حفرَ في أعماقِ كلّ منهم، مستثنياً النرجسيّ الصّرف، أو الشاعر القويّ كإرهاصٍ. لأنّ الشاعرَ محكومٌ بأن يتعلّمَ أعمقَ اجتراحاتِهِ عبر وعيه لذوات أخرى. القصيدةُ تكون داخَله، لكنّه يعيشُ عارَ وألقَ العثورِ عليها بواسطة قصائد أخرى ـ قصائد عظيمة ـ تقعُ خارجَه. أن تخسر حريتكَ في مركز كهذا يعني أنّك لن تسامحَ أو تغفرَ، وأنّك ستتعلّم ذعرَ الاستقلالية المهددّة أبداً.

"قلب كلّ شابٍ صغير"، يقولُ مارلو، "يمثّل مقبرةً حُفرتْ عليها أسماءُ الآلاف من الفنّانين الموتى، ولكن حضور هؤلاء الحقيقيّ هو حضور بضعة أشباحٍ قويّة، وعدوانية في الغالب". ويضيفُ مارلو "الشاعرُ مسكونٌ بصوتٍ يتوجّبُ على الكلمات أن تتناغمَ معه". وبما أنّ اهتمامات مارلو سرديّة ومشهديّه، فإنه يصل إلى صيغة ما يُسمّى "من الزخرفةِ إلى الأسلوب"، وهي صيغةٌ غير كافيةٍ لشرحِ التأثرِ الشعريّ، حيث الحركة باتجاه وعي الذات تكون أقرب إلى الروح

المقتضبة لصيغة كيركيغارد القائلة: "ذاكَ الذي يملكُ إرادةً للعمل يُنجبُ أباه". نتذكّرُ كيف أنّه، ولقرونٍ عدّة، بدءاً من أبناء هوميروس وانتهاءً بأبناءِ بن جونسون، كيف كان التأثّرُ الشعريُ يُشخّصُ كعلاقةِ رحمٍ، فقط لنكتشفَ لاحقاً أنّ التأثّر الشعريّ، وليس "البنوّة"، ليس سوى نتاج آخر من نتاجات عصر الأنوار، هو بل جانبٌ آخر من الثنائية الديكارتية.

كانت كلمةُ "تأثّر" قد أخذتْ معنى "امتلاك القوّة حيال الآخر"، منذ لاتينيّة توما الأكويني المدرسيّة، ولكن، لقرون طويلة حافظتْ الكلمةُ على جذرِ معناها: "التدفّق"، أو مدلولها الأشمل، بمعنى الوحي والإلهام، اللذين يهبطان على البشر من النجوم. في السّابق، وكما استُخدمت العبارةُ، أن تتأثّر يعني أن تتلقّى السّائلَ الأثيري، الذي يتدفّق عليك من النجوم، هو السّائلُ الذي يؤثّرُ على شخصية المرء وقدَرَه، ويبدّلُ من جوهرِ الأشياءِ تحت القمر. إنها قوّة ـ إلهيّة وأخلاقية ـ (ستُعرف لاحقاً بالقوة السرّية)، تتوجدُ بذاتها، وتتحدّى كلّ ما هو إراديّ لدى المرء. أمّا في المعنى الذي نقصده ـ التأثّر الشعريّ ـ فقد جاءت الكلمةُ جدّ متأخّرةً. ففي الإنكليزية، لم تكن الكلمةُ إحدى تلك المفردات النقدية التي استخدمَها درايدن، ولم تُستخدم أبداً من قبل ألكسندر بوب بالمعنى الذي نقصده. يرى دكتور جونسون، في عام 1755، أنّ ثمةَ نوعان للتأثّر: فلكيّ وأخلاقيّ، معرّفاً الأخيرَ بـ"القوّة الصاعدة، أي قوّة التوجيهِ أو التعديلِ"؛ أمّا الأمثلة التي يستند إليها فهي دينية وشخصيّة، وليست أدبية. عند الشاعر كولريدج، وبعد جيلين لاحقين، صار للكلمة، جوهرياً، معناها الذي نقصده في سياق الأدب.

غير أنّ القلقَ [كحالة] سبقَ الاستخدامَ بوقتٍ طويلٍ. إذ بين فترتي بن جونسون وصموئيل جونسون، كان الولاءُ الرحميُّ بين الشعراء قد فسح المجال لأنواعِ العشقِ المتاهيّه التي سمّاها فرويد بدايةً "رومانس العائلة"، وبعدها أصبحت القوّة الأخلاقية إرثاً للكآبة. بن جونسون ما يزال يعتبرُ التأثّر علامة صحّة. فهو يقول إنه يعني بالمحاكاة: "أن تكون قادراً على تحويل جوهرٍ أو خصوبةِ أحدِ الشعراء إلى مصلحتكَ. أن تنتقي واحداً، من بينهم، متفوقاً، وتقتدي به حتى تصبحَ مثله، أو شبيهاً به، إلى الدرجة التي يتشاكلُ فيها الأصلُ مع نسختِهِ". وهكذا، لم يربط بن جونسون التأثّرَ بالمحاكاة، إذ، بالنسبة إليه، (وكأنّه يأتي بجديد)، الفنُّ عملٌ شاقّ. لكنّ الظلَّ كان قد خيّمَ، مع افتتان عصر ما بعد الأنوار بمفاهيم كالعبقرية، والفنّ المتسامي، وعاد ليخيّم القلق أيضاً، ذلك أن الفنّ يتجاوزُ حدود العمل الشاقّ. يسترسل ادوارد يونغ، الذي يكنّ احتراماً لونجَينسياً (نسبةً إلى لونجَينس) للعبقرية، في تأمّله الفضائل المريبة للآباء الشعريين، مستشرفاً بذلك كيتس في الرسائل، وإمرسون في مقالته (الاعتماد على الذّات)، نادباً، شاكياً، الأسلافَ العظماء بقوله: "إنّهم يحاصرون انتباهَنا، ولهذا يمنعوننا من ممارسةِ سبرٍ كافٍ لذواتنا. إنّهم يحرّفون أحكامَنا لصالح قدراتهم، وبالتالي يشوّشون علينا إحساسَنا بما نملكُ، وهم يرهبوننا بألقِ صيتِهم الذّائع". أمّا الدكتور جونسون، وهو شخص أعتى، وله ميولٌ كلاسيكية أعمق، فقد ابتكرَ شبكة نقدية معقّدةً، اختلطت فيها بشكل غريب مفاهيم من مثل الخلوة، المحاكاة، الأصالة، اللامبالاة، والابتكار. يصرخ جونسون: "إنّ قضيةَ تانتالوس في مجال العقوبة الشعرية موضوعٌ يستحقُّ الرثاء، ذلك لأنّ الفاكهة التي تتدلّى أمام ناظريه كانت دائماً تخونُ يديه الممدودتين، ولكن أيّ نوعٍ من العطف يمكن أن يستجديه

أولئك الذين ـ بالرّغم من أنّهم يعيشون، ربّما، آلامَ تانتالوس نفسها ـ لا يفكّرون أبداً حتى بمدّ أياديهم طلباً النجاة؟ لا نملكُ إلاّ أن نبتسمَ خفيةً إزاء هذا اللغط الجونسوني، ونبتسم أكثر لأننا ندرك أنه يعني نفسَه أيضاً، ذلك لأنّه، كشاعرٍ، ليس سوى تانتالوس آخر، وضحيّة أخرى للملاك الطاغي، تشيروب. في هذا السياق، استطاع فقط شكسبير وميلتون أن يهربا من ربقة الصّلب الجونسونية، فحتى الشّاعر فرجيل اعتبره جونسون مجرّدَ مقلّدٍ لهوميروس. مع ذلك، في حضرة جونسون، أعظم ناقد في الانكليزية، نحن أيضاً أمام أوّل مشخّصٍ عظيمٍ لبلوى التأثّر الشعريّ، وإن كان تشخيصه ينتمي إلى عصره فقط. ظنّ هيوم، الذي أحبّ وولر، أنّ هذا الأخير وصل حافّة النجاة، فقط لأنّ هوراس كان بعيداً عنه بالقدر الكافي. نلحّ ونؤكّد أنّ هوراس لم يكن بذاك البعيد. لقد مات وولر، لكنّ هوراس ظلّ حيّاً. يقول جونسون: "إنّ عبءَ الحكمِ تفاقمَ على الأمراءِ بفضلِ أقرب أسلافِهم". ثمّ يضيفُ: "ذاك الذي يخْلفُ شاعراً مرموقاً تواجههُ صعابٌ مشابهةٌ". نحن نعرف تماماً في وقتنا الراهن ما ترمي إليه توريةُ جونسون الموجعة، فالقارئُ لكتاب نورمان ميللر (إعلانات من أجل ذاتي) سوف يستمتع بالرقصات المحمومة للمؤلّف، فيما يحاولُ أن يتجنّبَ قلق تأثّره، والذي منبعه، في الأساس، إرنست همنغواي. أو، لنعطي مثالاً أقلّ متعةً، فأن نتصفّح ديوانَ الشاعر روثكة (الحقل البعيد) أو ديوان بريمان (لعبتُهُ، حلمهُ، راحتهُ) نكتشف أنّ الحقل، يا للأسف!، ليس بعيداً عن حقول ويتمان، وإليوت، وستيفنس، وييتس؛ وأنّ اللعبةَ، والحلمَ، والراحةَ المحققة، ما هي سوى بعض من اجتراحاتهم. التأثّرُ، بالنسبة لنا، هو القلقُ ذاته عند هيوم وجونسون، لكنّ حرارته تدومُ أطول كلّما انخفض مقياسُ الكرامة في القصّة.

التأثّر الشعريّ، ونتيجةً للابتذال الذي أصابه عبر الوقت، هو جزءٌ من ظاهرةٍ أكبر للتنقيحيّة الفكريّة. والتنقيحيّةُ، سواء أكانت في النظرية السياسية، أو علم النفس، أو اللاهوت، أو القانون، أو الشعريّة ذاتها، قد بدّلت الكثيرَ من طبيعتها في وقتنا الراهن. إنّ سلفَ التنقيحية هو الهرطقةُ، ولكنّ الهرطقة كانت تميلُ إلى تغييرِ المعتقدات الجاهزة بإحداث تغيير في التوازنات، أكثر من اللجوء إلى التصحيح المشترك، والذي هو سمة فارقة للتنقيحية الحديثة. الهرطقةُ، بشكلٍ عام، هي نتاج تبدّل في اليقينية، في حين أنّ التنقيحية تتماشى مع المعتقد الجاهز إلى نقطة معيّنة، وبعدها تنحرفُ بعيداً، مؤكّدةً أن المعتقد الخاطئ قد تمّ تناولُه، ابتداءً من تلك النقطة، لا غير. يتأمّل فرويد منقّحيه، هامساً: "عليكم فقط التفكير بالعوامل العاطفية القوية التي تجعل من تكيّف بعض الناس مع الآخرين، أو مع أنفسِهم، أمراً صعباً"، غير أنّ فرويد كان حصيفاً جدّاً بحيث أنه لم يتوقف فقط عند تحليل هذه "العوامل العاطفية القويّة". بليك، الذي لم يكن، لحسن حظّنا، يتمتّع بنفس الحصافة، هو أكثر منظرّي التنقيحية عمقاً وأصالةً، ظهرَ منذ عصر الأنوار، والمعين الذي لا يمكن الاستغناء عنه في تطوير أية نظرية جديدة حول التأثّر الشعريّ. أن يُستعبدَ المرءُ بمنظومة السّلف، أيّ سلف، يقولُ بليك، يعني أن يُحرمَ من الابتكار تحت وطأة العقلنة المحمومة، وإجراء المقارنات بين أعماله هو وما أنتجه هذا السلف. التأثّر الشعريّ، إذن، هو مرضُ وعي الذات، وبليك لم يكن لينجو من هذا القلق. إنّ ما اُبتلي به، في شكل جحافل من الشّرور، أتاهُ بقوّة فيّاضة من رؤياه لأعظمِ أسلافه:

... الإناثُ الذكورُ، أشكالُ التّنين،
الدّينُ المخبّأ في الحربِ،
العاهرةُ التنّين،
تلك الحمراء اللامرئية،
كلُّها شوهدت
في ظلّ ميلتون،
الملاك الطاغي، تشيروب.

نحن نعلم، كما يعلمُ بليك، أنّ التأثّرَ الشعريَّ ربحٌ وخسارةٌ، يتماهى، بشكلٍ لا فكاكَ منه، مع متاهةِ التاريخ. ما هي طبيعةُ هذا الربح؟ يميّز بليك بين الحالات والأفراد. ثمة أفراد مرّوا عبر حالات الوجود، وبقوا أفراداً، وثمة حالات، هي دوماً في طور الصّيرورة، تكون دائماً في حالة انزياحٍ. الحالاتُ وحدها آثمةٌ، أمّا الأفراد فلا. التأثّر الشعريَّ هو مرورُ الأفراد أو الخصوصيات عبر الحالات. ومثل كلّ أشكال التنقيحِ، التأثّرُ الشعريُّ هو هبة الرّوح، التي تأتي إلينا فقط عبر ما يمكن تسميته، بتجرّدٍ، شذوذِ الرّوحِ، أو ما أسماه بليك، بشكل أدقّ، شذوذَ الحالات.

قد يحدثُ أن يؤثّرَ شاعرٌ بشاعرٍ آخر، أو، بشكل أدقّ، قد تؤثّرُ قصائدُ شاعرٍ ما بقصائد شاعر آخر، بسبب تفانٍ في الروح، أو التفاني المتبادل بين الطرفين. لكنّ مثاليّتَنا السّهلة هنا لن تسعفنا كثيراً، فكلّما كان التفاني مشتركاً ومتبادلاً، كان الشعراء المعنيون أكثرَ فقراً. وهنا أيضاً يتبلورُ التأثّرُ، عبر القراءةِ الضالّة، رغم أنّ هذه ليست مقصودة بحدّ ذاتها ولذاتها، وغالباً ما تكونُ لا واعيةً. أصلُ الآن إلى

المبدأ المركزي لمقولتي، رغم أنّها ليست صحيحةً تماماً، بسبب راديكاليتِها، ولكنّها، مع ذلك، صحيحة بقدرٍ كاف:

التأثّرُ الشعريّ ـ عندما يتعلّق الأمر بشاعرين قويّين وحقيقيين ـ ينبثقُ دائماً من قراءةٍ ضالّة للسلف السّابق، وهذا فعلُ تصحيحٍ مبتكر، وبالتالي، بالضرورة، ليس سوى فعل تأويل ضالّ. تاريخُ التأثّرِ الشعريّ المثمرُ، باعتباره التقليد الرئيسي للشعر الغربي منذ عصر النهضة، هو تاريخُ القلقِ، وكاريكاتوريةُ خلاص الذّات، وتاريخُ التشويه، وهو التنقيحيةُ المقصودةُ الشاذّةُ، التي، من دونِها، يصعبُ على الشعر الحديث، كما هو عليه الآنَ، أن يكون موجوداً أصلاً.

إنّ مستجوبي المعتوه، الساكن بغبطة في متاهة كينونتي، يحتجُّ قائلاً: "ما نفعُ مبدأ كهذا، سواء أكانت المقولة التي يستندُ إليها صحيحة أم لا؟" هل من المفيد أن تقولَ إن الشّعراء ليسوا قرّاءً عاديين، وتحديداً ليسوا نقّاداً، بالمعنى الدقيق لكلمة نقّاد، بل هم قرّاء ارتقوا إلى أعلى مراتب القوّة؟ وما هو التأثّرُ الشعريُّ على أية حال؟ هل ستكون دراسته أكثرَ من مجرّد صناعة مملّة لاصطياد المصادر، أي صناعة سوف تبلغُ ذروتَها، في شتّى الأحوال، عندما تنتقلُ من أيدي الأكاديميين إلى يدِ الحاسوب؟ ألم نرث كلمةَ إليوت السحرية القائلة بأنّ الشاعرَ الجيّد يسرقُ، في حين أنّ الرديءَ يكشفُ تأثّراً، ويستعيرُ صوتاً؟ ألسنا نواجه هناك كلّ المثاليين العظماء للنقد الأدبي، ناكريّ التأثّر الشعريّ، بدءاً من إمرسون وحِكَمه من أمثال: "ركّزْ على ذاتِك، واحذرْ المحاكاة" أو قوله "ليس من الممكن أن تقبلَ الرّوحُ تكرارَ ذاتِها"، إلى التحوّلات الراهنة للناقد نورثروب فراي، الذي ارتقى ليصبحَ أرنولد العصر، بإصراره على أنّ خرافة القلق تمنعُ الشعراءَ من معاناةِ أعباء الامتنان للآخر؟

إزاء مثالية كهذه، يرغب المرء أن يستشهد مغتبطاً بملاحظة ليتشنبرغ الممتازة: "أجل، أنا أيضاً أحبُّ أن أنبهرَ بالرّجال العظام، ولكن فقط بأولئك الذين لا أفهمُ أعمالَهم". نستشهد بعبارة أخرى من ليتشنبرغ مرّة أخرى، كونه أحد حكماء التأثّر الشعريّ: "أن أفعل العكس، فهذا يعني شكلاً من أشكال المحاكاة، وتعريفُ المحاكاة يجب أن يتضمنَ، بالضرورة، النّوعين معاً". ما يعنيه ليتشنبرغ هو أنّ التأثّر الشعريّ، بحدّ ذاته، ذاتيّ الدلالة، وهو محقّ بذلك، والحبّ الرومانسيّ هو أقرب نظير للتأثّر الشعري، إذ هو بمثابة شذوذ سحريّ آخر للروح، بالرغم من أنّه يتحرّكُ تحديداً باتجاه معاكس. الشاعر الذي يواجه سلفَه الأصيلَ والعظيم يجب أن يخترعَ ثغرةً فيه ليست موجودة، وفي عمقٍ شامل يتأتّى عبر تخييلٍ أسمى. يُجرّ العاشقُ إلى أتون الخسارة، لكنّه يجد ذاته إذ يعثر داخل ذلك الوهم المتبادل، على القصيدة التي ليست هناك. "عندما يقعُ اثنان في الحبّ"، يقول كيركغارد، "ويبدآن يشعران أنّهما خُلقا من أجل بعضِهما بعضاً، عندئذ يكون الوقتُ قد حان لأن ينفصلان، ذلك أنّه في استمراريتهما، ثمّة كلّ شيء ليخسرانه، ولا شيء ليربحانه". عندما يُكتَشفُ المريدُ، رمز الشابّ كشاعرٍ فحلٍ، من قبل سلفِهِ الأصيل، عندئذ يكون الوقتُ قد حان لأن يستمرّ، ذلك لأنّ لديه كلّ شيءٍ ليربحَهُ، أما سلفه فلا شيء ليخسره؛ هذا إذا كان الشعراءُ المكتوبون هم حقّاً فوق كلّ خسارة.

ولكن ثمّة الحالة التي تُدعى الشيطان، وإزاء وعورةٍ كتلك، يتعيّنُ على الشعراء إيجاد أفق لهم. لأنّ الشيطان وعيٌ صافٍ ومطلق لذاتٍ أُجبرتْ على عقدِ قرانِها مع الإبهام. حالةُ الشيطان إذن هي وعيٌ

مستمرّ للازدواجية، أي وعي الوقوع في فخّ المحدود، ليس في المكان (الجسد) فحسب، إنما أيضاً في الزمان الذي تقيسُهُ الساعة أيضاً. أن تكون روحاً صافيةً، وتعي في داخِلك حدودَ الإبهام، وأن تؤكّد أنّكَ قادر على الذهاب إلى ما وراء معادلة التكوين ـ السقوط، وتستسلم، في الوقت ذاته، للعددِ، وللثقلِ، وللقياسِ يعني أننا أمامَ مأزق الشاعر القويّ، أو الخيال الخلاق، خاصّةً عندما يجابه كونَ الشعر، والكلمات التي كانت والتي ستكونُ، والألقَ المفزِعَ للإرث الثقافي بكلّيته. في وقتنا الراهن، أصبحت الأزمة أكثر خطورةً، وهي تفوقُ حتى مثيلتها في القرن الثامن عشر، الذي هيمن عليه ظلّ ميلتون، أو القرن التاسع عشر الذي احتلّه وردذورث. شعراؤنا الحاليون، واللاحقون، لم يتبقّ لهم سوى عزاء واحد، وهو أنّه ما من شخصية شعرية عملاقة استطاعت أن تكرّس نفسها منذ ميلتون ووردذورث، ليس حتّى لدى ييتس أو ستيفنس.

إذا حاول أحدُنا أنْ يتفحّصَ دزينةً أو أكثر من المؤثّرين الكبار، قبل هذا القرن، سوف يكتشفُ سريعاً من منهم ارتقى إلى مرتبةِ الكابحِ الأكبر، أو مرتبة أبي الهول، الذي يكمُّ حتّى أقوى رجالات المخيلة، وهم في المهد. هذا الشّخص هو ميلتون. يسطّرُ كيتس شعارَ الشّعرِ الإنكليزي، منذ ميلتون، بالكلمات التالية: "الحياةُ بالنسبة له ستكون موتاً بالنسبة لي". هذه الحيوية القاتلة لدى ميلتون هي حالة الشّيطان فيه، تبدّت لنا، ليس تماماً من خلال شخصية الشيطان في قصيدة (الفردوس مفقوداً) بل من خلال علاقة ميلتون الفكرية بشيطانه الشخصيّ، وعلاقته بكلّ الشعراء الأقوياء في القرن الثامن عشر، وبمعظمهم في القرن التاسع عشر.

ميلتون هو المشكلة المركزية في أية نظرية أو تأريخ للتأثّر الشعريّ في الإنكليزية. إنّه يتجاوز حتى وردذورث، القريب منّا قربه من كيتس؛ وردذورث الذي يواجهنا بكلّ ما هو إشكاليّ في الشعر الحديث، بل قل في أنفسنا. ما يوحّد هذا المسار التأمّلي ـ والذي يلعبُ فيه ميلتون دورَ السّلف، ووردذورث دور التنقيحيّ العظيم، وكيتس وولاس ستيفنس، مع آخرين، يلعبون أدوارَ الورثة التابعين ـ هو الرغبة الصادقة بالتغلّب على كلّ أنواع الازدواجية، وهي رغبة تهيمنُ على المسار الرؤيوي والنبويّ للشعر، ابتداءً من مزاجيّة سبنسر الوديعة نسبياً، وصولاً إلى الأمزجةِ الحادّةِ والمتقدّةِ لكلّ من بليك، وشللي، وبراونينغ، وويتمان، وويتس.

هذا هو الصوتُ الحقيقيُ للمسارِ التأمّليّ، أو شعر الخسارة، وأيضاً صوت الشاعر القويّ وهو يتولّى مهمّته، مستنفراً كلّ ما تبقّى:

وداعاً أيتُها الحقولُ السعيدةُ،
حيث الغبطة تسكنكِ إلى الأبد،
ومرحى بالفواجع، مرحى بالعالم الجحيمي.
وأنتَ أيّها الجحيمُ المستعرُ! انهضْ
واستقبلْ مالكَك الجديد: قادمٌ يأتي
بعقلٍ لا يتبدّلُ بتبدّلِ المكان والزمان،
عقل هو سكنُ ذاتِهِ، وبذاتِه
يستطيعُ أن يجعلَ الفردوس جحيماً،
والجحيمَ فردوساً،
فما الذي يهم أنّى حللتُ، ما دمتُ سأبقى أنا أنا....؟

هذه الأبيات، من منظور إس. سي. لويس أو المدرسة الملائكية، ترمزُ للعُتْهِ الأخلاقيّ، ويجب أن تُقابلَ بالضحك إذا تذكّرنا أن نبدأ نهارنا بحقدِ صباحِ الخيرِ تجاه الشيطان. إذا لم نكن نتحلّى، على أية حال، بهذا التعقيد الأخلاقي، فإننا، على الأرجح، سوف نتأثّرُ جداً بهذه الأبيات. ليس لأنّ الشيطان على حقّ، فهو بالطبع مخطئٌ. بل ثمّة زخم عاطفي مخيف في عبارته "لو كنتُ ما أزالُ كما كنتُ"، خاصةً وأنّه ليس الآن كما كان، ولن يكون ثانيةً أبداً. لكنّه نفسه يعرف هذا تماماً. إنّه يطبّق ازدواجيةً بطوليةً في هذا الوداع الواعي للغبطة، وهي ازدواجيةٌ يتأسّسُ عليها جلّ أشكالِ التأثّر الشّعري، ما بعد الميلتونيّة، في اللّغة.

بالنسبة إلى ميلتون، فإنّ كلّ التجارب السّاقطة تتأسّسُ بداياتُها في الخسارة، والفردوس يمكن أن يُستعاد فقط على يدِ شاعرٍ عظيمٍ وكبير، وليس على يد شاعر عاديّ. إنّ مرجعية ميلتون العظيمة، كما اعترفَ يوماً للشاعر درايدن، هي إدموند سبنسر، الذي أفردَ لبطلِهِ، كولن، جنّةَ الشّاعر، في الكتابِ الرابع من (الملكة الخرافية). لم يكن بمقدور ميلتون ـ كما يؤكّد كلٌّ من جونسون وهازليت ـ أن يعاني قلقَ التأثّر، على نقيض كلّ أحفاده. فجونسون يصرّ أنّ من بين كلّ الذين استعاروا من هوميروس، كان ميلتون الوحيدَ الأقلّ تأثّراً، مضيفاً: "لقد كان بشكل طبيعي مفكّراً ذا خصوصية، واثقاً من قدراته، وكارهاً للمساعدةِ أو للعقبات: لم يرفض الدخول إلى أفكارِ أو صورِ أسلافِه، لكنّه لم يكن يسعى في طلبِها". أمّا هازلت، وفي محاضرة استمعَ إليها كيتس ـ وأثّرتْ، لاحقاً، بفكرةِ كيتس إزاءَ الاستطاعة السلبية ـ فإنّه يشير إلى استطاعة ميلتون الإيجابية في هضمِ أسلافِه، قائلاً: "في قراءة أعمالِهِ،

نشعرُ أنّنا تحت وطأةِ فكرٍ قويٍّ، والذي كلّما اقتربَ من الآخرين، أصبحَ أكثرَ تميّزاً عنهم". وهنا نُجبَرُ على السؤال، ما الذي حدا بميلتون إلى ترشيحِ سبنسر كمرجعيةٍ عظيمةٍ؟ على الأقلّ هذا السبب: وهو أنّ ميلتون، في ولادته الثّانية، وجد نفسه مولوداً في عالم الرّومانس الذي اختطّهُ سبنسر، وأيضاً عندما أتى ليستبدلَ ما كان يعتبره، واهماً، بالوحدة في الرّومانس السبنسيري، عبر قبولِهِ ازدواجيةً واقعيةً، هي بمثابة ألم الكون، ثم عادَ واستعادَ حبّه بسبنسر ككيانٍ آخر، معبّراً عن حلم الغَيريةِ الذي يتعيّن على كلّ شاعر أن يحلم به. بابتعاده عن طموحاته التوحيدية في شبابه، يُقال إنّ ميلتون بدأ يتبوّأ مركز الأبوّة في الشعر الذي ندعوهُ، الآن، بشعر ما بعد عصر الأنوار أو الشعر الرومانسي، هذا الشعر الذين يتبنّى، كموضوعٍ محموم له، جبروتَ العقلِ حيالَ كون الموتِ، أو كما تصوغُهُ عبارةُ ووردذورث، الحدّ الذي يكونُ فيه العقلُ سيّداً وقائداً، يُخضِع لإرادتِه الحسّ الخارجيّ.

ما من شاعرٍ حديثٍ يمكن نعته بالتوحيديّ، مهما تكن معتقداته المنصوصة. الشعراءُ الحديثون ازدواجيون بائسون، بالضّرورة، لأنّ هذا البؤس، وهذا الفقر، هو بمثابة نقطة الانطلاق التي يبدأ منها فنّهم - ولنا في ستيفنس أسوة حسنة عندما يتحدّث عن "الشعر العميق للفقراء والموتى". قد يفلح الشعر أو قد لا يفلح بتفعيل خلاصه في الآخرين، لكنّه يهبط فقط على أولئك الذين هم بحاجة تخييليةٍ ماسّةٍ إليه، رغم أنّه قد يهبط عليهم في هيئةِ رعبٍ فحسب. وهذه الحاجة يتعلّمها، في البداية، الشاعرُ الشابّ أو المريدُ، من خلال تجربته مع شاعر آخر، أو مع الآخر الذي صُقلت عظمتُه الشرّيرةُ من خلال رؤية المريد له، كبريقٍ يتوهّج داخل إطار الظلمة، ويراهُ رؤيةَ شاعرِ أغاني التجربة،

بليك، للنّمر، أو رؤية أيوب للتنين ولبهيموث، أو رؤية إيهاب للحوتِ الأبيض، أو رؤية حزقيال للملاك الطّاغي، تشيروب، لأنّه هذه كلّها رؤى لخلق بات ميّالاً للشرِّ، ونصبِ الفخاخ، بل هي رؤى البهاء التي ما تفتأُ تهدّدُ العارفَ البروميثيَّ الذي يطمح كلُّ شاعرٍ بأن يصيرَهُ.

بالنسبة إلى كولينز، وكوبر، وإلى عدد من شعراء الحساسية، فإنّ ميلتون يمثّل النمرَ، أو الملاك الطّاغي، الذي يمنعُ الصّوت الجديد من الدخول إلى فردوس الشّاعر. إنّ رمز هذه المناقشة هو الملاك الطاغي. إنه في سفر التكوين ملاك الله، وفي سفر حزقيال أمير صور؛ أما لدى بليك فهو ثارماس السّاقط، وشبحُ ميلتون؛ في حين أنّه لدى ييتس شبح بليك. في هذه المناقشة، يتبدّى تشيروب في هيئةِ ماردٍ مسكينٍ، يملكُ أسماء عدّة (أسماؤه بعدد الشعراء الأقوياء)، لكنّني استحضرهُ، بدايةً، بلا اسم، بما أن اسماً نهائياً لم تتمْ صياغته بعد من قبل الشعراء، لتسمية القلق الذي يحجب قدراتِ الابتكارِ لديهم. إنّه ذلك الشّيء الذي يجعلُ النّاسَ ضحايا وليس شعراء، فهو جنّي المجادلات والصيرورات الظلّية، والمؤوّلُ المزيّفُ الذي يجعل من النصوص كتباً مقدّسةً. إنه لا يستطيع خنق الخيال، إذ ما من شيء قادر على فعل ذلك، وهو، على أية حال، ضعيفٌ جداً لكي يخنقَ أيّ شيء. يمكن للملاك الطاغي أن يتنكّر في هيئة أبي الهول (كما تنكّر شبحُ ميلتون في كوابيسِ الحساسية)، ولكنّ أبا الهول (بأفعاله القويّة) يجب أن يكون أنثى (أو على الأقلّ ذكر ـ أنثى). الملاكُ تشيروب ذكرٌ (أو على الأقلَ أنثى ـ ذكر). أبو الهول يُلغِزُ ويخنقُ، وفي النهاية يهشّم نفسَه، أمّا الملاك فإنه يخيّمُ بظلّهِ. إنّه يظهرُ فقط ليقطعَ الطريق، ولا يقدرُ أن يفعل شيئاً آخر سوى الحجب. ولكنّ أبا الهول في عرض الطّريق وينبغي أن يُزاحَ. إنّ كاشف اللغز

يسكن كلّ شاعر قويّ، وبخاصّة عندما يحزم أمتعتَه، ويبدأ الرحلةَ. ومن المفارقات القويّة في مجال الموهبة الشعرية أن يستطيع الشعراء الأقوياء إنجاز الأعظم، في حين يفشلون بإنجاز المهامّ الأقلّ قيمةً. إنّهم يزيحون أبا الهول جانباً (لولا هذا لما كانوا شعراء لأكثر من ديوانٍ واحد)، لكنّهم لا يستطيعون أن يزيحوا النقاب عن الملاك تشيروب. الأشخاصُ العاديون (وأحياناً الشعراء ذوو الموهبة الضعيفة) يستطيعون إزاحة ما فيه الكفاية من تشيروب، لكي يستمرّوا في الحياة (إن لم يكن اختيار الكمال في الحياة)، لكنّهم لا يقتربون من أبي الهول، إلا تحت خطرِ الموت خنقاً.

ذلك أنّ أبا الهول طبيعيّ، في حين أنّ الملاك تشيروب أقرب إلى الإنسانيّ. أبو الهول هو القلقُ الجنسيّ، أمّا الملاكُ فرمزٌ للقلقِ الإبداعيّ. يصادفُ المرءُ أبا الهول في طريق العودة إلى الأصول، في حين أنه يلاقي الملاكَ في الطّريق قُدُماً إلى الاحتمالِ، إن لم يكن إلى الإشباع. الشعراءُ الجيّدون هم رحّالة أقوياء على طريق العودة ـ من هنا غبطتهم العميقة ككتّاب مرثيات ـ ولكن حفنة منهم فقط قادرة على الانفتاح للرؤيا. أمّا كشف النقاب عن الملاك تشيروب فقلّما يحتاج إلى قوّة، مثلما يحتاج إلى صبرٍ، وجلافةٍ، وتيقّظٍ مستمرّ؛ لأن الفاعلَ المثبّطَ الذي يعرقلُ الابتكارَ لا يجنح بسهولة إلى "نوم حجري"، كما هو الحال مع أبي الهول. يعتقد إمرسون أنّ الشاعر قد حلّ لغز أبي الهول، عبر إدراكه لهويته في الطبيعة، ولولا هذا الإدراك لكان استسلم له، لأنّه سيُقصفُ، من كلّ حدبٍ وصوب، بتفاصيل متنوّعة لن يكون بمقدوره إعادة التناغم إليها ثانيةً. أبو الهول، كما يرى إمرسون، هو الطبيعة، وهو لغزُ خروجنا من الطبيعة. بمعنى آخر، أبو الهول هو ما يطلِقُ عليه علماءُ النفس بالمشهد البدائيّ.

ولكن ماذا يعني المشهد البدائيّ بالنسبة للشّاعر كشاعرٍ؟ إنّه جماعُ أبيه الشعريّ مع ربّةِ الشعرِ. أهناكَ شهدَ مولده؟ كلاّ ـ هناك فشلا معاً بإنجابهِ. يجب أن يكون قد أنجبَ نفسَه بنفسِه، ويجب أن ينجبَ ذاتَه من أمّه، ربّةِ الشعر. لكنّ ربّةَ الشعر، مثلها كمثل الملاكِ الطاغي وأبي الهول، كائنٌ مخادعٌ، ويمكن أن تتنكّر بهويّة أيّ منهما، وخاصّة أبي الهول. الشاعرُ القويُّ يفشلُ بإنجابِ ذاتِهِ ـ يجب أن ينتظر ابنه، الذي سوف يحدّده، بينما يحدّدُ أباه الشعريّ. أن ينجبَ يعني، هنا، أين يغتصبَ، وهذا هو الجهد الجدلي الذي يقومُ به الملاكُ تشيروب. حين يتوغّلُ إلى أقاصي حزنِنا، ينبغي علينا، هنا، أن نحدّقَ به طويلاً.

ما الذي يقومُ الملاكُ تشيروب بحجْبِهِ في سفرِ التكوين؟ وفي سفر حزقيال؟ وفي بليك؟ ورد في سفر التكوين 3:24 ـ "وهكذا قامَ بطرد الإنسان خارجاً، وشيّدَ في شرق الجنّةِ نظامَه الملائكيَّ، ممتشقاً السيفَ الملتهبَ من غمدِهِ، متحركاً في كلّ اتجاه، من أجل أن يشقّ طريقاً لشجرةِ الحياة". فهم العرفانيون اليهودُ نظامَ الملاك على أنه رمز لرعب حضور الله؛ فبالنسبة لراشي، هؤلاء [الملائكة] هم "ملائكة الدّمار". في سفر حزقيال 28:14 نواجه نصّاً أكثر قسوةً.

"أنتَ تشيروب الملاك، بظلالِهِ المُسدلة ("ميمشاش" في العبرية، تعني "الرّحبَ المدى" بالنسبة لراشي). أُفسحُ لك مكاناً تكونُ فيه في أعلى قمّةِ الجبل المقدّس للربّ، أنتَ الذي مشيتَ صعوداً وهبوطاً بين أحجار النّار. لقد كنتَ كاملاً في نشأتِكَ، منذ اليوم الذي خُلقتَ فيه، إلى حين ظهرَ فيكَ الباطلُ. وفي ضوضاء حضورِكَ المتعدّد، زرعوا فيكَ العنف، فارتكبتَ المعاصي، وها أنا أُقصيكَ من جبل الربّ؛ وسوف أدمّركَ، آهِ أيُّها الملاكُ الطّاغي، وسطَ أحجارِ النّارِ".

هنا يوبّخ الربُّ أميرَ صور، وهو ملاكٌ طاغ لأنّ ملائكته في الدّير، وفي معبد سليمان، تفرد أجنحتَها فوق القناطر وبذلك تحميها، مثلما حمى أميرُ صورٍ، يوماً، ثغورَ عدنٍ، جنّة الله. بليك ما يزال شاعراً أعتى في مواجهة الملاك الطاغي. إذ بالنسبة إليه، فإنّ فولتير وروسو هما ملاكا "فالا" الطاغيان، باعتبار أنّ "فالا" هي رمز الجمال المخادع في العالم الطبيعي، وما أنبياء التنوير الطبيعي سوى خدم لها. في "ملحمته الموجزة" المسمّاة (ميلتون)، يضعُ بليك الملاكَ الطاغي بين الإنسان المتحقّق، وهو هنا ميلتون، وبليك، ولوس، وبين التجلّي أو الحبيبة. في قصيدته (القدس)، يقف الملاكُ كفاعلٍ مثبطٍ بين بليك ـ لوس، وبين يسوع. الجوابُ لما يحجُبهُ الملاكُ الطاغي يكون، بالتالي، على هذا النحو: يكونُ في شعرِ بليك كلّ ما تحجبه الطبيعةُ؛ ويكون في سفر حزقيال ثراءَ الأرض، ولكنّه في تورية بليك يكونُ ذاكَ الذي يبدو ثراءً. ويكونُ في سفر التكوين البوابةَ الشرقيةَ، أو الطريقَ إلى شجرة الحياة.

هل الملاكُ الطّاغي قوةُ فصلٍ، إذن؟ كلاّ ـ إنّه لا يملكُ القدرة على فعل هذا. التأثّرُ الشعريّ ليس انفصالاً، وإنّما فعل ارتكابٍ ـ إنّه تدمير للرغبة. إنّ رمزَ التأثّر الشعريّ هو الملاك الطاغي لأنّ تشيروب يرمزُ إلى ما صار يُدعى بالنسق الديكارتي للرّحابة، من هنا تسميتُه بـ"ميمشاش، الرّحب المدى. لم تكن صدفةً، إذن، أن يكون ديكارت، ومعظم مريديهِ وتلامذتِهِ، من ألدّ أعداء الرؤيا الشعرية في التقليد الرومانسي، لأنّ الرّحابة الديكارتية هي النسق ــ الجذر، للازدواجية الحديثة (بالمقارنة مع بولين)، نسق المتاهة المستعرة بين ذواتنا والموضوع. لقد رأى ديكارت الأشياء كفضاءات متموضعة، ومفارقة

الرؤيا الرومانسية تكمنُ في تمرّدها ضدّ ديكارت، ولكن، وباستثناء وليام بليك، الذي لم تتمظهرْ الازدواجيةُ لديه بشكلٍ واضحٍ، فإنّ فرويد ووردذورث بقيا ازدواجيَين ديكارتيين، حيث الحاضرُ، بالنسبة إليهما، يعني ماضياً مؤجّلاً، والطبيعة استمرارية لتلك الفضاءات المتموضعة. هذه الاختزالات الديكارتيه للزّمان والمكان، جلبت لنا بلوى إضافية تتعلّق بالجانب السلبي للتأثر الشعريّ، أو الانفلونزا في حقل الأدب، وهي بلوى تجلّتْ في هيئة شيوعٍ لطّاعونِ القلقِ. فبدلاً من إشعاعات السائل الأثيري، بدأنا نتلقّى السيلان الشعري لقوّةٍ سحريّةٍ يمارسُها البشرُ، تأتي منهم، وليس من النجوم؛ وهي "سحرية" لأنّها لامرئية، ولامحسوسة. دعنا نفصل العقلَ كتكثيفٍ، عن العالمِ الخارجي كرحابةٍ، وسوف يتعلّمُ العقلُ خلوتَه، كما لم يحدث من قبل. سوف يهرعُ المتأمّل المعتزل لإنكارِ بنوّتِهِ وأخوّته، تماماً كمثل حال "يرايزن" لدى بليك، هجّاء العبقرية الديكارتية، ونموذج الشّاعر القويّ الذي اُبتلي بقلق التأثّر. لو كنّا إزاء عالمين منفصلين ـ أحدهما يمثّلُ آلةً حاسبة ضخمة، متوزّعة في المكان، وآخر مصنوع من أرواح مفكّرة، غير متوزّعة ـ عندئذ كنا سنبدأ بتحديد هويةِ قلقِنا، وذلك بالرجوع إلى مسارٍ يمتدّ إلى الماضي، وسوف يصبح تصوّرُنا للآخر (الشّاعر) مبالغاً به، بينما نموضِعُ هذا الآخر في الماضي.

الملاك الطاغي تشيروب إذن هو جنّي الاستمرارية، وسحره السامّ يسجنُ الحاضرَ في الماضي، ويختزلُ عالماً من الاختلاف إلى رماديّة من التطابق. إن هوية الماضي والحاضر تتطابق مع الهوية الجوهرية لكلّ الأشياء، وهذا هو "كونُ الموت" بالنسبة للشاعر ميلتون، ومعه

لا يستطيعُ الشعرُ أن يحيا، لأنّ واجبَ الشّعر هو أن يقفزَ، وأن يتموضعَ في كونٍ مفتّتٍ، ويترتّبُ عليه أن يخترعَ ذاك الكون (كما فعل بليك)، إذا لم يستطع أحدٌ أن يجدَه. اللااستمرارية هي الحريّة. الأنبياءُ والمحلّلون المتقدّمون، على حدّ سواء، ينشدون القطيعةَ؛ في هذا السياق يتفقُ شللي مع الظاهراتيين: "أن تتنبّأ، وأن تستشرف حقّاً، تلك هي موهبة أولئك الذين يملكون المستقبلَ، بكلّ ما للكلمة من معنى، أي المستقبل بمعنى ما يأتي إلينا، وليس ما هو نتاجٌ للماضي." هذا تماماً مشابهٌ لما يقوله جان هندريك فان دِنْ برغ في كتابِه (التبدّلُ أو Metabletica). في مقالة شللي (دفاعٌ عن الشعر)، والتي يعتبرها ييتس، بحقّ، أكثر الأطروحات عمقاً في الانكليزية، يبشّرُ الصوتُ النبويُّ بحريةٍ مشابهة: "الشعراءُ هم هيروغليفيو الإلهامِ المبهم؛ وهم مرايا الظلال العملاقة، التي خلعها الغدُ على الحاضرِ".

"لقد برهنَ على وجودِ الله بالإعياء"، هي ملاحظةُ صموئيل بيكيت حول جملتِهِ "وهكذا لستُ بابنِ نفسي"، من قصيدتِهِ (خريطةُ الأبراج)، التي هي عبارة عن منولوج درامي على لسان ديكارت. لقد جاء انتصارُ ديكارت في صيغة رؤيا حرفية ليست بالضّرورة ـ إذا استثنينا خياله ـ متصالحة مع الخيال. لا تنقطعُ أبداً الاحتجاجات ضدّ الاختزالية الديكارتية، مقدّمةً بالتالي العرفان الإجباري لها. إنّ قصائد بيكيت القليلة في الإنكليزية جدّ لمّاحة بحيث لا تحتجّ بصوت عالٍ، ولكن يمكن اعتبارُها صلوات قويّة من أجلِ القطيعة.

ومع هذا لا يوجد تحامل ديكارتيٌ مكشوفٌ ضدّ الشعراء بالطريقة نفسها التي نجدها في الحوار الأفلاطوني ضدّهم كمؤلّفين. ديكارت في كتابه (أفكار خاصّة) سيكتب كلاماً من مثل: "قد يبدو غريباً أن

تكون الآراءُ ذات الثقل موجودة في أعمال الشعراء، وليس الفلاسفة. السبب يكمن في أنّ الشعراء يكتبون تحت تأثير الخيال والحماسة. في دواخلنا بذورٌ للمعرفة، كالنّار في الصوّان؛ والفلاسفة يستخلصونها بواسطة العقل، أما الشعراء فإنّهم يشعلونها بخيالاتهم، فتبدو أكثر زهواً ونضارةً". مع هذا، فإنّ خرافة أو متاهة الوعي الديكارتي اقتبست النارَ من الصوّان، وأوقعت الشعراء في شرك ما يدعوه بليك بيأسٍ واضحٍ" الإنشاء المشطور"، مع بدائل لاشعرية، انقسمت إلى مثالية ومادّية. في محاولتها تنقية نفسها، تخلّصت الفلسفةُ من هذه الازدواجية العظيمة، غير أنّ شعراء المسار العملاق، من ميلتون إلى ييتس وستيفنس، كان لديهم تقليدَهم الخاصّ، وتحديداً التأثّرَ الشعريّ، وهم يرجعون إليه ليخبرهم أنّ "المادّية والمثالية هما جوابان على سؤالٍ غير صحيح". سعى كلٌ من ستيفنس وييتس، على غرار ديكارت (ووردذورث) قبلهما، لكي يريا بواسطة العقل، وليس فقط بواسطة العين المجرّدة؛ أمّا بليك، الشاعر اللاّديكارتي بحقّ، فقد رأى في هذا السعي نوعاً آخرَ من الإنشاء المشطور، وانتقدَ البصريات الديكارتيه، طارحاً دوّامتَه كبديلٍ للميكانيكية الآلية. ولا ننكر أن للميكانيكية اليوم نبلها اليائس، الذي نخلعه عليها؛ وديكارت رغب بإنقاذ الظواهرِ من خرافتِهِ المتعلّقة بالرّحابة. يأخذُ الجسم شكلاً معيّناً، ويتحرّك ضمن حيّز ثابت، ومن ثمّ ينقسمُ داخل ذلك الحيّز، محافظاً، بالتالي، على وحدتِهِ، في صيرورةٍ جدّ مبتورة. هذا الموقف كرّس لعالمٍ أو لنقل لتعدّدية حسّية كانت بمثابة معطىً للشعراء، ومنها انبثقت رؤيا وردذورث، متدرّجة من تلك الجبرية إلى غبطة قسرية، منشؤها اختزال أشدّ، اختار وردذورث أن يسمّيه الخيال. في البدء، تمّ عزلُ تعدّديةِ الحسّ في قصيدة (تينترن آبي)، لكنّها، أي التعددية،

سرعان ما تتحلّلُ إلى نوعٍ من الاستمرارية الأثيرية، تتوارى إزاءها حوافّ الأشياء، والثوابت والمعلومات، وتتلاشى إلى نوع من الإدراك "الأعلى". هكذا، يتأسّس احتجاج بليك على الوردذورثية، وهو في جوهره مديحٌ فعّال لشعر وردذورث، يتأسّس على رعبه من هذا الوهم القسري، ومن هذه الغبطة التي هي اختزال فحسب. في النظرية الديكارتية للشوارد، تكون كلّ أنواع الحركات دائرية الإيقاع (ثمّة انعدام للفراغ الذي من خلاله تتحرّك المادّة) وكلّ أشكال المادية يجب أن تكون قابلة لاختزالٍ أشدّ، (وهذا يعني انعدام الذرّات). هذه، بالنسبة إلى بليك، دورانات رحى الشيطان، وهي تدورُ، عبثاً، في مهمّتها المستحيلة لاختزال الجزئيات الدقيقة، وذرّات الرؤيا التي ترفض أن تنقسمَ. في نظرية بليك للشوارد، تمثّل الحركة الدائرية تناقضاً ذاتياً؛ فعندما يقف الشاعر على قمّة دوّامته، تنحلّ الدوائرُ النيوتينيةُ والديكارتيةُ، متماهيةً مع السهل المنبسط للرؤيا، وتصمدُ الجزئيات، كلّ واحدةٍ بذاتها، لا كبديلٍ لشيءٍ آخر. ذلك أنّ بليك لا يرغب بإنقاذ الظواهر، ثم إنّه لا يشتهي الانضمام إلى البرنامج الطويل لأولئك الذين ينشدون "إنقاذ المرئيات" بالمعنى الذي قصده أوين بارفيلد (مستعيراً العبارة من ميلتون). بليك هو منظّرُ الجانبِ التنقيحيّ أو الإنقاذيّ من التأثّر الشعريّ، ذاك الهاجس الذي يحاول أن يرمي بعيداً الملاك الطاغي إلى أتون أحجار النار.

بسبب قربهم من لعنة ديكارت، أو جرس الخطر الديكارتي، اشتغل الرؤيويون الفرنسيون بروح مختلفة، وبمزاج عالٍ وجادّ، هو مزاج المفارقة الانقاذية التي وصلت ذروتها في أعمال "جاري" وتلامذته. تشكّلُ دراسةُ التأثّر الشعريّ، بالضرورة، فرعاً من فروع الباتافيزيقا، وتعترف بمديونيتها "لعلم الحلول المتخيّلة". وكمثل نظيرهِ

لوس، الخاضع لتأثير يُرايزن في شعر بليك، يهبطُ الديكارتي العارفُ، متوغلاً في ثنائية الخلق ـ السقوط، لكنّه سرعان ما يحرفُ مسارَه، وهذه المحاكاةُ للانحراف (clinamen) اللوقيرطيّ، وهذا التبدّل من المصير إلى هوس خفيف ما هو، في المفارقة النهائية، سوى الفردانية التي يتمتّعُ بها التكوينُ اليُرايزينيّ لدى بليك، أو الرؤيا الديكارتية بإطلاق. هذا التكتّم والانحراف، الذي شكّل المعادل اليُرايزينيّ للأخطاء الفادحة في عملية إعادة الخلق التي يقوم بها الإلهُ الأفلاطوني، هو بالضرورة المفهوم المركزي الذي تعمل في ضوئه نظريةُ التأثّر الشعريّ، ذلك لأنّ ما يفصلُ الشاعرُ عن سلفِهِ الشعريّ (وبالتالي ينقذُهُ عبر ذاك الانفصال) ليس سوى المثال الأعلى للتنقيح الخلاّق. يجب أن ندرك أن التكتّم ينبثقُ دائماً من إحساس باتافيزيقيّ بالاعتباطية. هكذا يموضعُ الشاعرُ سلفَه، ثمّ ينحرفُ عن مسارِهِ، فتذوي الأشياءُ الرؤيوية بكثافاتها العالية، وتغيبُ في مضمارِ الصيرورة. في علاقة الشاعر بعالم سلفه، ثمّة إحساس مخيف بالاعتباطيّ ـ إحساس بالمساواة، أو بالفوضى المتساوية لكلّ الأشياء. هذا الإحساس ليس اختزالياً، ذلك لأنه مرتبط بالرؤيوي؛ إنّه يُصهَر في كثافة الأشياء الجوهرية، التي "تغيب" عندئذ فيه، بطريقة عكسية لتلك التي نراها لدى وردذورث، حيث أشياؤه "تغيبُ وتنصهرُ في ضوءِ النّهارِ العاديّ". تبرهن الباتافيزيقيا على أنّها صحيحة، ففي عالم الشعراء تكون كلّ النّظم، في الواقع، "استثناءات نظامية"؛ وتكرارُ الرؤيا بحدّ ذاته قانونٌ يحكمُ الاستثناءات. إذا كان كلُّ فعلٍ للرؤيا يحدّدُ قانوناً معيّناً، فإنّ القاعدة للمفارقة المرعبة التي تنظّم، بفتنةٍ، التأثّرَ الشعريّ تكون قد رُسّخت بسلام؛ فالشاعر الجديد نفسه هو الذي يحدّد القانون الخاصّ للسلف. وإذا كان كلّ تأويلٍ خلاّقٍ هو بالضرورة

تأويل ضالّ، فعلينا أن نقبل بهذا العبثَ الواضح. إنّه عبثٌ من الطّراز العالي، أو عبثُ "جاري" النبويّ، أو المغامرة الشّاملة للشّاعر بليك.

دعونا، إذن، نقوم بقفزة ديالكتيكية: معظم ما يُدعى بالتأويل "الدقيق" للشعر هو أسوء من الأخطاء، وربّما كانت هناك حالات من القراءة الضالّة فحسب، تكون أقلّ أو أكثر ابتكاراً أو متعةً من غيرها، إذ أليست كلُّ قراءةٍ، بالضرورة، نوعاً من التكتّم الشعريّ؟ ألا يتوجّب علينا، تماشياً مع هذه النزعة، تجديد قراءةِ الشّعر، بالعودة ثانيةً إلى الأسس الأولى؟ لا توجدُ قصيدةٌ تقتصرُ على المصادرِ فحسب، وما من قصيدة تحيلُ، ببساطةٍ، إلى غيرها. القصائدُ يكتُبها البشرُ، وليس سحرة مجهولين. فكلّما كان المرء قوياً، كان إحساسه بالمرارة أشدّ وكان انحرافه أبرز. ولكن ما هو الثمنُ الذي يترتّب علينا كقرّاء دفعَه إذا أردنا أن نستقصي ظاهرةَ الانحراف؟

لا اقترحُ العودةَ إلى شعريةٍ جديدةٍ، ولكن إلى نقدٍ عمليّ مختلف تماماً. دعونا نهجر المغامرة الفاشلة التي تسعى إلى "فهم" أية قصيدة كوحدة مستقلّة بذاتها. دعونا نقترح، كبديل لهذا، رحلةً لتعلّم قراءة أية قصيدة كتأويلٍ ضالّ ومتعمّد يقومُ به الشّاعرُ، كشاعرٍ، لقصيدةِ السّلف، أو للشعرِ بشكلٍ عامّ. لتعرفْ كلَّ قصيدةٍ بانحرافِها، و"ستعرفُ" تلك القصيدة بطريقةٍ لن تُشرى فيها المعرفةُ على حساب الخسارةِ، التي تتعرّضُ لها قوّة القصيدة. أقول هذا مستحضراً الناقد باتر في معرض رفضِهِ للبنيَة العضويّة الشّهيرة التي طرحها كولريدج. لقد أحسّ باتر بأنّ كولريدج (رغماً عنه، على أية حال) استخفّ بألم الشاعر ومعاناته في تحقيق القصيدة، وهي أحزان مرتبطة، بشكلٍ جزئي على الأقلّ، بقلقِ التأثّر، أي هي أحزانٌ ليست منفصلةً عن معنى القصيدة.

في سياقِ تعليقهِ على حسّ باسكالِ السّامي والمرعب، فيما يخصّ عالمَه المخيف، يقارنُ بورخيس باسكالَ ببرونو، الذي سيقابلُ، في عام 1584، ثورةَ كوبرنيكس بكلّ الإثارة. سبعون عاماً تمرّ، وتحطّ الشيخوخةُ رحالَها ـ جون دَن، وميلتون، وغلانفيل، جميعهم رأوا التفسّخَ، على نقيض، برونو، الذي لم يكن ليرى سوى الغبطة في تقدّمِ الفكر. وكما يلخّصُ بورخيس المسألةَ: "في ذلك القرن المأزوم، كان ثمّة الأفق المطلق الذي ألهمَ بحورَ لوكريتيوس الشعرية. هذا الأفق، الذي كان يعني التحرّر، بالنسبة إلى برونو، أصبح يعني المتاهةَ والمحرقةَ بالنسبة إلى باسكال". لا ينعي بورخيس التبدّلَ هنا، لأنّ باسكال أيضاً كان قد حقّق الرّفيعَ والسّامي في الفنّ. لكنّ الشعراء الأقوياء، على نقيضِ باسكال، لا يُوجَدون لكي يقبلوا الأحزانَ، ولا يستطيعونَ الاستسلام للراحة عبر ابتياعهم السموَّ الفنيّ بثمنٍ باهظ كهذا. إنّهم، على غرار لوكريتيوس نفسه، يميلون إلى التكتّم بوصفه حرّيةً. هو ذا لوكريتيوس:

> **عندما ترتحلُ الذرّات مباشرةً عبر الفضاء بوساطةِ ثقلها، فإنّما لأنّها، في أوقاتٍ وأمكنةٍ غير محدّدة، تنحرفُ قليلاً عن مساراتِها، أي تنحرفُ بشكلٍ يمكن وصفه بتغيّرٍ في الاتجاه ولولا هذا الانحراف، أو بفضله ربّما، كانت كلّ الأشياء ستسقطُ باتجاه الأسفل كحبّات المطر، عبر وهاد الفضاء. وفي المحصلة، ما من اصطدام كان سيحدثُ، وما من أثرٍ لذرّةٍ على ذرّةٍ يتحقّقُ وهكذا، سوف لن يكون بمقدور الطبيعة ابتكار أيّ شيء ـ ولكنّ حقيقة أنّ العقلَ نفسَه لا يملكُ حتميةً داخلية تحدّد كلّ فعل من أفعاله، وتجبرهُ الركونَ إلى سلبيةٍ لا تُقاوم ـ فإنّما عائدٌ للانحراف الخفيف للذرّات في أوقات وأمكنة غير معلومة.**

لو تأمّلنا مفهوم لوكريتيوس للانحراف سوف ندركُ كنهَ المفارقة النهائية للتأثّر الشعريّ، ونكملُ دورةً كاملةً، عائدين، بالتالي، إلى حيث بدأنا. هذا التكتّمُ الحاصلُ بين الشاعرِ القويّ وبين سلفِهِ الشعريّ هو نتاجُ كيان الشاعر اللاحق كلّه، ما يجعلُ التاريخ الحقيقي للشعر الحديث، في ضوء هذا، مجرّدَ تسجيلٍ دقيق لهذه الانحرافات التنقيحية. بالنسبة إلى الباتافيزيقي الصرف، يكون الانحراف فعل حرية بامتياز؛ والمفكّر "جاري"، على أية حال، كان قادراً على اعتبار العاطفة نوعاً من سباق الدّراجات، صعوداً نحو القمّة. أمّا تلميذ التأثّر الشعريّ فهو مجبرٌ أن يكون باتافيزيقياً غير صرف؛ إذ يتوجّب عليه أن يفهمَ أنّ التكتّم الشعريّ هو فعل إجباريّ واختياريّ معاً، إذ هو الصيغة الروحانية لكلّ شاعرٍ، من جهة، والإيماءة الحرّة التي يقوم بها هذا الشّاعرُ، فيما جسده المتهاوي يرتطمُ بقعر الهاوية، من جهة ثانية. التأثّر الشعريّ هو مرورُ الأفراد عبر الحالات، في لغة بليك، لكنّ المرور يظلّ ناقصاً إذا لم يأخذ شكلَ الانحراف. لسان حال الشاعر القويّ يقولُ دائماً: "أبدو أنني توقّفتُ عن السقوط؛ وبما أنّني الآن بحكم السّاقطِ، فإنني، بالمحصلة، أقبعُ هنا في الجحيم". لكنّه، وبينما يقولُ هذا، يفكّرُ، "بينما كنت أسقطُ، انحرفتُ، وبالنتيجةِ، فإنّني أقبعُ هنا، في جحيمٍ تمّ صقلَه بواسطتي أنا".

* * *



الفصل الثاني

في كلّ عملٍ عبقريَ نتعرّفُ إلى أفكارِنا المهجورة ـ
إنّها تعودُ إلينا بقدرٍ معيّنٍ من النُبل المغترِب.

إمرسون

TESSERA

أو تكامل وتضادّ

قرأتُ للمرة الأولى مقالة نيتشه المعنونة (في مناقب ومثالب تراخي للحياة)، في أكتوبر من عام 1951، عندما كنت طالباً جامعياً، في جامعة بيل. كانت المقالة وقتَها مؤذيةً، ويبدو أنّها تؤذي أكثر عندما أعيدُ قراءتها الآن:

> **يمكنُ، دوماً، خلقُ أكثر الأعمال دهشةً؛ ولكنّ جيشاً من المحايدين التاريخيين سرعان ما يأخذُ مكانه، جاهزاً لكي يُعمِلَ تلسكوباته بمؤلّفيها. سرعان ما يتردّد الصدى، ولكن دائماً في هيئة "نقد"، رغم أنّ الناقد لم يفكّر لحظةً من قبل بما يختزنهُ العمل من إمكانيات هنا يفقد العملُ تأثيرَه، ويكتفي بالنقد؛ والنقد نفسه يفقد تأثيرَه، مولّداً نقداً آخر. وهكذا نجد أنفسَنا نحاكم هؤلاء النقّاد على أنّهم علامة للفشل في الواقع، كلّ شيء يبقى في حالته القديمة، حتّى في حضور "تأثيرٍ" كهذا: يتحدّثُ الناسُ لفترةٍ وجيزة عن الشّيء الجديد، ومن ثمّ عن آخر جديد، وهكذا يعيدون الكرّة، كما تعوّدوا ان يفعلوا في كلّ مرّة الدّربةُ التاريخيّةُ لنقّادنا تمنعهم من إحداث أيّ تأثيرٍ بالمعنى الحقيقي ـ أقصد أيّ تأثيرٍ على الحياة والعمل.**

لا نحتاج واحداً كمثلِ نيتشه لكي يتهكّمَ على النقد، والتهكّم في هذا المقطع لم يزعجني، عندما قرأته للمرة الأولى، ولا يزعجُني الآن. ولكنّ تعريفه المبطّن "للتأثّر" النقديّ يجب أن يظلّ دائماً عبثاً على النقاد. نيتشه، مثله كمثل إمرسون، هو أحدُ أعظم الناكرين للقلقِ كتأثّر، مثلما كان كولريدج وصموئيل جونسون من أعظم المؤمنين به. أما الناقد ج. بيت (مقتفياً خطى كولريدج وجونسون) فأحدُ أهمّ أكاديمييهِ الحاليين. أجد أنّ فهمي لقلق التأثّر مدينٌ أكثر لنيتشه وإمرسون، اللذين لم يشعرا، على ما يبدو، به، أكثر منه إلى جونسون وكولريدج، وناقدهما المجتهد، بيت. نيتشه، كما يؤكّد نفسه مراراً، هو وريثُ غوته في رفضه التفاؤليّ، بغرابة، اعتبار الماضي الشعري عقبةً رئيسيةً في وجهِ الابتكارِ الغضّ. غوته، مثله كمثلِ ميلتون، هضم أسلافه بشهيةٍ عارمةٍ، أقصتْ وضوحَ القلقِ لديه. يدينُ نيتشه بالكثير الكثير لكلّ من غوته وشوبنهور، مثلما يدين إمرسون لكلٍ من وردذورث وكولريدج. ونيتشه، كمثل إمرسون، لم يشعرْ وخزةَ كونهِ اسودّ بظلٍّ سلفٍ سابق. كان "التأثّر" يعني لنيتشه الحيوية. لكنّ التأثّرَ، وبخاصّة التأثّر الشعري، لم يكن سوى نقمة أكثر منه نعمة، منذ عصر الأنوار، وحتى هذه اللحظة. إنّه يمدّ بالحيوية فقط عندما يقدّمُ نفسَه كتكتّمٍ، أو كتنقيحيةٍ متعمّدة، وشاذّة.

بهذه الصيغة يقدّم نيتشه في كتابه (غروب الأوثان) مفهومَه للعبقرية:

> **الرجالُ العظام، كالعصورِ العظام، ألغامٌ تختزنُ طاقات هائلة. استعدادُهم المشروطُ هو أنّهم دائماً، تاريخياً وفيزيولوجياً، قد يمرّ عليهم وقتٌ طويل، تتجمّعُ من**

خلالـه أشـياءُ كـثيرة، تُختـزَنُ، وتُـصفّى، وتُحفَـظُ، مـن أجلهـم ـ ويمـرّ وقـتٌ أطـول، قبـل أن يحـدثَ الانفجـارُ. وما إن يصبحَ التوتّرُ في المادّة كبيراً، فإنّ محرّضاً عـابراً يكفـي لاستحـضار "العبقريـة" إلى العـالم، ذاك "الفعـل"، أو المـصير العظـيم. مـا الـذي سيعنيه عندئـذٍ المحـيطُ العامّ، أو العصر، أو "روح العصر" أو "الرأي العامّ".

العبقريّ إنسانٌ قويّ أما عصره فضعيف. وقوتُه لا تـستنزف صـاحبَها، بل أولئك الذين يأتون من بعـده. إنّـه يغمـرُهم بفيـضِهِ، وبالمقابـل ـ كمـا يصرّ نيتشه ـ يسيءُ هؤلاء فهـمَ رسـولهم (رغـم أنـني أميـلُ للقـول، في ضوءِ وصف نيتشه، إنّه ليس رسولهم، بل مصيبتهم).

يعلقُ الشاعرُ غوته، الذي يمكن وصفه بجدّ نيتـشه، مثلمـا كـان شوبنهور بمثابة الأب، يعلّق في معرض كتابِهِ (نظرية اللّون) قـائلاً: "حتى النماذج التامّة تملك تأثيراً منغّصاً، لأنهـا تقودنـا إلى تجـاوز مراحل ضرورية في بناء الثقافة، والنتيجة، في معظم الأحيان، هـي أنّنا نبتعدُ كثيراً عن الغاية المرجوّة، ونرتكب أخطاءً لا متناهيةً". مع ذلك، وفي مكـان آخـر، يبـدي غوتـه اعتقـادَه بـأنّ هـذه النمـاذج تكون، في أحسن حالاتها، مرايا فقط للذات: "أن يُحَبَّ المرءُ لمـا هو عليه، فهذا يُعتبر مِن أعظم الاستثناءات. الغالبية الساحقة يحبّون في الآخر ما يخلعونَه عليه فحـسب، أي ذواتَهـم، أو النـسخ الـتي يكوّنونها عنه". علينا أن نتذكّر أنّ غوته آمن بمـا يـسمّيه، وبمفارقـةٍ ساحرة، البلوغَ المتكرّرَ، إذ يشيرُ صراحةً إلى أنـه: "يجـب تحطـيم الفرد ثانيةً". كم من المرّات؟ نريد أحياناً أن نسأل، متوجّـسين مـن إصرار غوته على أنّه تأثّرَ بكلّ أنواعه الهيمنة المحتملة: "كـلّ شـيءٍ

عظيمٍ نُصهَرُ بنارِه منذ اللّحظة التي نصبحُ فيها على علمٍ بـه". هـذه الصيغة مرعبة بنتائجها على أغلب الشعراء (وعلـى سـواد النـاس). ولكن غوته، في سيرته الذاتية، يـصدر منـه قـولٌ كالـذي سـيأتي، والذي يمكن أن يوافق عليه فقط، مـن بـين شـعراء عـصر مـا بعـد الأنوار الإنكليزي، الشاعرُ ميلتون، ومن بين الشعراء الأمـريكيين، إمرسون. فقط الشاعر الذي يظنّ نفسه، حقيقةً، غير قادر أدبياً على القلق الخلاّق يمكن أن يقول هذا:

مـن المؤكّد أنّـه للغطّ ممل، وأحيانـاً كئيبٌ، هـذا التركيـزُ الجامحُ على ذواتنا، وعلى ما يؤذيها ومـا ينفعهـا . ولكـن حـين نأخـذ بعـين الاعتبـار الغرائبيـة المنحوسـة للطبيعـة الإنسانية من جهة، والأشكال المتشعّبة للحياة وللمتعـة، مـن جهـة ثانيـة، فإنّـه لمن المعجـزة أنّ الجـنس البـشري لم يتـسبّب بعـد، ومنـذ أمـد بعيـد، بـدمارِ نفـسه ربّمـا يكمن الـسبب في أنّ الطبيعـة الإنسانية قد وُهبت جلَداً وثـراءً يمكّنانهـا مـن التغلّـب علـى كـلّ شـيء، يحتـكّ بهـا أو يأخـذُ علـى عاتقـه ـ إذا كـان هـذا الـشّيءُ يستعـصي الاحتواءَ ـ مهمّةَ القضاءِ عليها .

هـذا ينـسحبُ علـى الطبيعـة الغوتيّـة أكثـر منـه علـى الطبيعـة الإنسانية. "كلُّ موهبةٍ ينبغي أن تتفتّحَ في الاقتتال"، يعلّق نيتشه. لذا كانت الصورةُ التي رسمَها عن غوته هي صـورة المقاتـلِ مـن أجـل الكلّية، وذلك بعكـس صـياغات كـانط. مـع ذلـك، ومـن منظـور نيتشه، فإنّ غوته في المحصلة النهائيـة رمـزٌ للتغلّـب علـى مـا هـو إنسانيّ محض: "لقد هـذّب نفـسَه إلى درجـةِ الكمـال، لقـد خلـقَ

نفسَه". ماذا يمكننا أن نستخلص من هذا التأكيد؟ أولاً، إنّ نيتشه، بعمقٍ كبير، يستندُ إلى ثقة غوته المدهشة بنفسه. ألم يُنقل عنه أنه قال: "أليست إنجازات أسلاف الشاعر ومعاصريه تنتمي بحقّ إليه؟ فلماذا عليه الإحجام عن قطف الورود أينما وجدها؟ فقط عندما نجعلُ من ثراء الآخرين ثراءً لنا يمكننا أن نأتي بشيءٍ عظيم إلى الوجود". أو كما أفضى يوماً إلى ايكرمان، وبعمقٍ أشفّ: "ما زال ثمّة تلك الثرثرة عن الأصالة، ولكن ما الذي يمكن أن تفضي إليه؟ ما إن نولد، يبدأ العالم بالتأثيرِ علينا، وهذا يستمرُّ حتى اليوم الذي نموتُ فيه. ومهما يكن من أمر، ما الذي يمكن أن ننسبَه إلينا باستثناء الطاقة، والقوّة، والإرادة!" أجد نفسي مجبراً على الغمغمة، بينما أقرأ تلك السطور، بأنّ استثناء الشاعر الوحيد سيكون ـ ليس أقلّ من كلّ شيء ـ إذ بما يُعنى قلق التأثر سوى بالطاقة، والقوّة، والإرادة؟ وهل هذه ملكٌ للمرء، أم هي تجليات يبثّها الآخرُ، السلفُ فيه؟ كواحدٍ من الذين عانوا قلق التأثّر، وكواحدٍ من أعظم منظّريه، والذي عانى أكثر لأنّ غوته لم يكابدْ المعاناةَ ذاتَها، كما يكتشف ذلك بنفسه، يبحثُ ثوماس مان عن علامةٍ لذلك القلق لدى غوته، ويختارُ سؤالاً واحداً من (الدّيوان): "هل يعيشُ المرءُ عندما يعيشُ الآخرون أيضاً؟ "لقد أقلقَ السؤالُ الكاتبَ مان، أكثر مما أقلقَ غوته. الموسيقيُّ الفصيحُ، السيد سولْ فيتلبرغْ، في (دكتور فاوست)، يعبّرُ عن هوس مركزيّ في الرواية، عندما يبدي ملاحظةً لليفركون تقولُ: "أنت تصرّ على فرادة القضية الشخصية. إنّك تمجّد حالةً من الفرادةِ الشّخصية المتعجرفة ـ ربّما كان عليك أن تفعل هذا. هل نعيشُ عندما يعيشُ الآخرون؟" في كتابِه عن منشأ

روايته (دكتور فاوست)، يعترفُ توماس مان بقلقِه إزاء تلقّيه نسخةً من (لعبةِ الكريات الزجاجية) لهرمان هيسّه، بينما كان منكبّاً يموسقُ رائعتَه الأخيرة تلك. في مذكّراته يكتبُ: "أن يتذكّر المرءُ أنّه ليس وحيداً في هذا العالم ـ هذا دائماً أمرٌ غير مريح". ثمّ يضيف: "إن هي سوى صياغة جديدة لسؤال غوته: "هل نعيش، إذن، إذا كان الآخرُ يعيش؟" قد يبتسم القارئ في وجه غرور العظمة هذا، ويهمسُ: "نحن الفاتنين، لا نحبُّ بعضنا بعضاً"، ولكنّ المسألةَ، يا للحسرة، أعمق من هذا، كما يعي مان هذا جيّداً. في مقالته العتيدة عن (فرويد والمستقبل)، يقتربُ مان كثيراً من مقالة نيتشه السوداء عن التّوظيفِ الصّحيح للتّاريخ (والتي سيعيدُ مان قراءتَها للإفادةِ منها في روايته). "إنّ أنا الماضي ووعيه لذاته"، يقولُ مان، "هي أمورٌ مختلفة عمّا لدينا، فهي أقلّ جزماً، وغير معرّفة بحدّة". قد تكونُ الحياة "محاكاةً"، من منظور التماهي الخرافي، ويمكنها الاهتداء "لوعي الذات، والحصانة، والقداسة"، في تجديدها لهوية سابقة. مقتدياً بفرويد (كما كان يظنّ)، ومستحضراً الحياة النموذجية لغوتة، ومشيراً في الوقت ذاته إلى نسقه الخاصّ المتعلّق بالتقليد الغوتّي، يقدّم لنا توماس مان صياغةَ القرن العشرين لفكرة نيتشه، المتعلّقة بالتغلّب على قلقِ التأثر. سوف استشهدُ بكامل هذا المقطع من مقالة مان، لأنه يبدو لي متفرّداً إزاء ما يخصّ مواقف قرننا حيالَ آلام التأثّرِ:

الطفوليةُ ـ وبكلامنا، الارتكاسُ إلى الطفولة ـ ما الدورُ الذي يلعبُه هذا العالمُ السيكولوجي، حقّاً، في حياتنا! ما الحصّة التي يشاطرنا إياها في صقل حياة الكائن

الإنساني، عندما يُوصَفُ، في الواقع، تماماً بالطريقة التي وصفتُها، كتماهٍ خرافي، كحبّ البقاء، كاقتفاء لخطىً رُسمتْ من قبل؛ الصلةُ بالأب، وتقليدُ الأب، ولعبةُ أن تكون الأب، والتحوّلُ من صورِ استبدالِ الأبِ إلى نموذج أعلى وأكثر تطوّراً ـ ما طريقة عمل هذا الخواصّ الطفولية في حياة الفرد، وفي دمغها وصقلها؛ استخدمُ كلمة "صقل" لأنها بالنسبة إليّ، وبكلّ جدّية، تمثّل العامل الأكثر لذّةً وسعادةً في ما ندعوهُ بالتربية، إذ إنّ صقلَ الكائنِ الإنسانيّ هو مجرّدُ هذا التأثير الفعّال للحبّ والإعجاب، وهذا التماهي الطفولي مع صورة الأب، المنبثقة من رباط حميم. إنّ الفنان بشكلٍ خاصّ، هذا الكائن الطفولي بحدّة، والمهووس باللّعب، يستطيعُ أن يصفَ لنا الأثرَ الغامضَ والواضحَ معاً للتقليد الطفولي في حياته، وفي سلوكه المنتج، وفي مسيرة حياته التي ليست سوى سلسلة من إعادة تجسيد صورة البطل، ضمن شروط شخصية وزمنية جدّ مختلفة، وبوسائل طفولية مختلفة أيضاً. إنّ التقليدَ الغوتي، بمراحله المنقسمة بين فيرتر وويلهم ميستر، والممتدُ من فترته الغابرة، التي تعود إلى (فاوست) و(الديّوان)، ما يزالُ قادراً، على نحوٍ خرافيّ، صقلَ وصهرَ حياة الفنّان ـ ناهضاً من لا وعيه، وإن كان بطريقة اللّعب، كما هي عادةُ كلّ فنانٍ - عبر إدراكٍ عميقٍ، فيه عبقُ الطفولةِ وابتسامتُها .

كلُّ شيءٍ له قيمة، متعلّقٌ بالعلاقة بين الشاعر الصّاعد وسلفه، قد نُوّهَ إليهِ في هذا المقطع، باستثناء الأكثر أهميةً ـ الكآبة التي لا مهربَ منها، أو القلق الذي يجعل من الانحراف أمراً لا مفرّ منه. إنّ انحراف مان بعيداً عن غوته هو بمثابة نكران يحمل في طياته مفارقة عميقة، تشي بأنّ الانحراف ضروريّ. إنّ تأويله الضالّ لغوتة ينبثق بالذات من إسقاطِ عبقريتِهِ المقلّدة، مع شكل المفارقة التي يحبّها، على سلفِهِ، وقراءتِهِ من خلالها. في سعيه العظيم لتصوير الثقافة، أي حكاية جوزيف، يقدّم لنا مان شخصيتَه التي لا تُنسى، "تمار"، والتي تحبُّ "جوده" من أجل فكرة، حيث تقتلُ جميعَ أبنائه في سعيها للفوز بتلك الفكرة. يكتبُ مان: "لقد كانت قاعدةً جديدةً للحبّ، ولأوّل مرة في الوجود: الحبّ الذي يستند إلى فكرة، لا إلى جسد، وبذا يمكن وصفه بالشّيطاني". تأتي "تمار" متأخّرةً في القصّة، لأنّ مركزيتها تجبر السّرد على أن يتمحور حولها، ومن أجلها. إنها ترمز ـ مثلما أدرك مان هذا جزئياً بشكلٍ ما (هو المتهكّم الكبير) ـ لمؤلّفها مان نفسه، أو لأيّ فنّان يشعرُ بقوّة ظلمِ الزّمن، لأنّه حرَمه نعمةَ السّبق. تدركُ "تمار" بغريزتها أنّ معنى كلّ جماعٍ هو جماعٌ آخر، تماماً مثلما يرى مان أنّ المرء لا يستطيع أن يكتب روايةً دون أن يتذكّر روايةً أخرى. "النسيان"، يقول نيتشه، "هو خاصيّة كلّ فعلٍ"، ثمّ يستشهد بعبارة مان القائلة إنّ إنسانَ الفعلِ بلا ضمير. يضيفُ نيتشه أن إنسان الفعل، أو "الشاعر الحقيقيّ بلا معرفة: إنه ينسى معظم الأشياء من أجل أن يتذكّر شيئاً واحداً، إنه ليس وفياً لما يخلّفه وراءه، ويعترفُ بقانون وحيد ـ قانونُ ما يمكنُ أن يكون". لا شيءَ ـ يجب أن أوكّد ـ يمكن أن يكون أكثر زيفاً من إصرار نيتشه هذا، وإن خالجَهُ النبلُ والتوهّمُ الذاتي. إنّه إصرارُ الشّاعر الخائفِ، بيأسٍ، من المفارقة. المفارقةُ تبرزُ

في مقطعٍ ثرّ ومخيفٍ من مقالةٍ عن التاريخ، حيث يحتجٌّ نيتشه، وبقوّة، ضدّ الفلسفة الهيغلية للتاريخ:

> **الاعتقادُ بأنّ المرءَ قادمٌ متأخّر إلى العالم، على أية حال، هي مسألة مؤذية ومحبطة؛ ولكنها ستبدو مفزعة مدمّرة إذا ارتقت بقادمنا المتأخّر إلى مرتبة الربوبية. بدورة أنيقة للعجلة، في الوقت الذي يصبحُ فيه المعنى الحقيقي، وهدفُ كلّ أشكال الابتكار في الماضي، مضافاً إليها شعورُ المتأخّر الواعي بالبؤسِ، هو إضفاءُ الكمالِ على تاريخِ العالم.**

دعكَ الآن من حقيقةِ أنّ هذه المفارقة موجّهة ضدّ هيغل؛ لكنّ هدفها الحقيقي هو قلق التأثّر في داخلِ نيتشه نفسه. "أنا متأكّد"، يخبرنا، بحكمة، ليشتنبرغ، "أنّ الشخصَ لا يحبّ فقط نفسَه في الآخرين، إنّه أيضاً يكرهُ نفسَه في الآخرين". الناكرون العظام للتأثّر ـ غوته، ونيتشه، ومان في ألمانيا؛ إمرسون وثورو في أمريكا؛ بليك ولورانس في إنكلترا؛ باسكال وروسّو وهوغو في فرنسا ـ هؤلاء الرجال المركزيون هم حقولٌ شاسعةٌ لقلق التأثّر، تماماً كمثل أقرانهم المؤمنين به، من صموئيل جونسون، مروراً بكولريدج ورسكين في إنكلترا، وانتهاءً بشعراء الأجيال المتأخرة الأقوياء، في البلدان الأربعة مجتمعةً.

يطلبُ مونتان أن نبحثَ داخلَ نفوسِنا، لنتعلّم هناك "أنّ رغباتنا الخاصّة ولدت في معظمها وترعرعت على حساب الآخرين". مونتان، الذي تجاوزَ حتى جونسون، يُعتبر أعظم واقعيٍّ فهمَ قلقَ التأثّر، على الأقلّ حتى قبل مجيء فرويد. يعلّمنا مونتان (حاذياً حذوَ أرسطو) أنّ هوميروس هو أوّل وآخرُ شاعرٍ. نشعرُ أحياناً لدى قراءة باسكال أنّه

كان يخاف أن يكون مونتان أوّلُ وآخرُ أخلاقيٍّ حقيقيّ. يتأفّفُ باسكال قائلاً: "لا أجدُ في مونتان، بل في ذاتي، كلُّ الذي أراهُ فيه"، وهذا تأكيدٌ سرعان ما يصير مضحكاً ما إن نستشير أية طبعة جيّدة لباسكال، وندرس القوائم الطويلة "لمقاطع متوازية" تكشف عن تأثّرٍ يكاد يكونُ فضائحياً. باسكال الذي يحاول أن يرفض مونتان، بينما يرتدي معطف سلفِهِ، يذكرنا بماثيو أرنولد، الذي وجّه سخطَه على كيتس، بينما كان يكتبُ (الأكاديمي الغجريّ) و(ثيرسيس)، بمفرداتٍ، ونبرةٍ، وإيقاعاتٍ حسّيةٍ، مسروقةٍ برمّتها (وبشكل لا واعٍ) من الأنشودات العظيمة لكيتس.

يعلنُ كيركغارد في (خوف وارتعاش)، بثقةٍ مدهشةٍ، لاهوتيةٍ بحمق، أنّ الذي يريدُ أن يعملَ "ينجبُ أباه". لكنني أجدُ اعتراف نيتشه المقتضب أكثر دقةً عندما يقول: "عندما لا يكون للمرءِ أباً جيّداً فعليه أن يخترعَ واحداً". أعتقد أنّ قلقَ التأثّر، الذي نعاني منه جميعاً، شعراء أو نقاد، يجب أن يُحدّدَ في أصولِهِ أوّلاً، في عتمِ ما يسمّيه فرويد، بكثير من الذكاء العالي، "رومانس العائلة". ولكن، وقبل الدخول إلى تلك الأرض المسحورة، علينا التوقّف قليلاً عند مصطلح "القلق" من أجل بعض الإيضاحات الضرورية.

في تعريفه للقلق، يتحدّث فرويد عن "الوجل حيال شيء ما". إنّ القلق حيال شيء ما، كما هو واضح، هو، كالرّغبةِ، صيغةُ توقّعٍ. يمكننا القول إنّ القلق والرغبة هما القطبان اللذان يتوزّعان الناشئَ أو الشّاعرَ الصاعدَ. قلقُ التأثّر هو قلقُ من ينتظر أن يجرفَه الطوفان. يؤكّد لاكان أنّ الرغبةَ مجرّد استعارة، وربّما نقيض الرغبة، أي قلقُ التوقّع، استعارةٌ أيضاً. الشاعر الصّاعد الذي يخشى أسلافه مثلما يخشى

الطوفان يأخذُ الجزءَ الحيويَّ كممثلٍ للكلّ، باعتبار أنّ الكلّ هو كلَّ شيء يدخل في تركيبة قلقه الإبداعي، وهذا يكون بمثابة العائق الطيفي، داخل كلّ شاعر. مع ذلك، فإنه لمن الصعوبة بمكان تجنّب هذه الاستعارة، إذ كلّ قارئ جيّد يرغب بأن يغرقَ، ولكن إذا غرقَ الشاعرُ، فإنّه يتحوّلُ إلى قارئ فحسب.

نعيش في وقت تصبح فيه التعريفات الذاتية للقلق شائعة بشكل متزايد، وقابلة للاستهلاك بكلّ بهجة. فقط تحليل واحد للقلق في هذا العصر يضيف شيئاً ذا قيمة، في رأيي، إلى تراث الأخلاقيين الكلاسيكيين والمتأمّلين الرومانسيين، وهذا الإسهام يعود بالضرورة إلى فرويد. أوّلاً، يذكّرنا فرويد بأنّ القلق شيءٌ نشعر به، لكنه حالة من اللالذّة، تختلف عن الحزن، أو الأسى، أو مجرّد التوتّر الذهني. القلق، يقول فرويد، هو اللالذّة، مصحوبة بظواهر مبثوثة أو مفرّغة، ضمن أقنية محدّدة. هذه الظواهر المفرّغة تخفّف من "احتدام الانفعال" الذي يبطّن القلق. الاحتدام الأوّل للانفعال ربّما بدأ مع صدمة الولادة، والتي هي بحدّ ذاتها ردّة فعل على توضّعنا الأوّل في الخطر. استخدامَ فرويد "للخطر" يذكّرنا بخوفنا الكونيّ من الهيمنة، ومن احتمال وقوعنا في مصيدة الطبيعة، كأسرى لأجسادنا في بعض حالات الاكتئاب. بالرغم من أنّ فرويد رفض تحليل رانك لصدمة الولادة، على اعتبار أنّها غير مؤسّسة بيولوجياً، لكنه ظلّ حائراً حيال ما دعاه "باستعدادِ الطفل الفطريّ للقلق". الانفصال عن الأمّ، المشابه لقلق الخصاء المتأخّر، يستدعي "احتداماً في التوتّر، منشؤه عدم إشباع الحاجات"، والحاجات هنا حيوية لاقتصاد حفظ الذات. قلقُ الانفصال، إذن، هو قلقُ التهميش، والذي سرعان ما يرتبطُ بقلقِ الموت، أو خوف الأنا من

الأنا الأعلى. يقود هذا فرويد إلى حدود تعريفه لعصاب الهوس، والذي هو نتائج فزعنا من الأنا الأعلى. إنّ هذا يشجّعنا على سبر المعادل الانفعالي للكآبة أو قلق التأثّر لدى الشعراء.

عندما يجرّب شاعرٌ التجسّدَ ضمن فعاليتِهِ كشاعرٍ، فإنّه بالضرورة يعيش قلقاً إزاء أيّ خطرٍ قد ينهيه كشاعر. إنّ قلق التأثّر مخيفٌ جداً لأنه نوع من قلقِ الانفصال، وبداية لعصاب الهوس، أو للخوف من الموت، الذي هو بمثابة أنا أعلى مشخْصَن. نستطيع أن نتكهّن، عبر إجراء مقارنة بسيطة، بأن القصائد هي بمثابة إفراغات المحرّك، كردّ فعل على احتدام الانفعال المرافق لقلقِ التأثّر. القصائد، كما يؤكّد لنا النقدُ دائماً، يجب أن تمنحَ اللذّة. ولكن ـ وبالرغم من إصرار مدارس شعرية عديدة، وخاصّة الرومانسية ـ فالقصائدُ لا تُمنح بواسطة اللّذة، بل بواسطة اللالذّة الكامنة في حالة خطرة، أي حالة القلق، التي يمثّلُ أسى التأثّرِ جزءاً كبيراً منها.

ما الذي يبرّر هذا التماثل الراديكالي بين الولادة الإنسانية والولادة الشعرية؟ لكي نعطي تبريراً، يتوجّب علينا المشي فوق أرض شيطانية وشبحية، متوغلين في آلام البحث عن الأصول، حيث يتفجّر الفنُّ من غبطةٍ طقوسيةٍ، ومن الخوفِ الإنسانيّ الأزليّ من الفناء. ولأنّ اهتماماتي هي اهتمامات ناقدٍ عمليّ، يبحث عن طريقة أكثر جدّةً ووضوحاً في قراءة القصائد، أجد أنّ هذه العودة إلى الأصول أمرٌ لا مهربَ منه، رغم أنه قد يكون عديمَ النكهةِ. إنّ ما يجمعُ ويفرّقُ، معاً، بين نصّين شعريين خصمَين هي علاقة تضادّية، تنشأ، في المقام الأوّل، من العنصر البدائيّ في الشعر؛ وهذا العنصر، بكلّ أسىً، هو العِرافة، أو السعي الحثيث للتنبّؤ بالأخطار التي تحيقُ بالنفس، حيثما

كان مصدرها: الطبيعة، الآلهة، الآخرون، أو حتى الذات نفسها. علاوةً على ذلك، ـ أودّ أن أضيف ـ بالنسبة إلى الشاعر في الشاعر ـ فإنّ هذه الأخطار تأتي من قصائد أخرى أيضاً.

ثمّة نظريات عدّة تدور حول المنابع الشعرية. من بين هذه النظريات التي أقنعتني أكثر من غيرها، وفي الوقت ذاته أشعر بنفورٍ كبير منها، هي نظرية فيكو. وبما أنّ نفوري عائد إلى شغفي الخاصّ بالرومانسية، وبالإنسيّة النبوئية، يجب عليّ أن أضعَ الآن هذا النفورَ جانباً. مع ذلك، فإنّ إمرسون، المنبع الأمريكي العظيم للإنسيّة الرومانتيكية النبوئية، فيكويّ، بشكلٍ يدعو للفضول، وبخاصّة في تنظيراتِهِ حول الأصول الشعرية، والتي أقبلُها كنوعٍ من التشجيع. من منظور فيكو، كما يلاحظُ أورباخ، لا توجدُ معرفةٌ من دون ابتكار. رجالُ فيكو البدائيون، كما يصفُهم أورباخ بشكلٍ جميلٍ، هم "في الأصل رحّلٌ وحيدون يعيشون في إباحية فوضوية، وسط عبثِ طبيعةٍ غامضةٍ ومخيفةٍ. إنّهم لا يتحلّون بأية ملكة للعقلنة؛ ما يملكونه هو مجرّدُ أحاسيس قوية، وخصوبة مخيلة يصعبُ على الرجال المتحضّرين أن يدركوا كنهَها". لقد ابتكر بدائيو فيكو نظاماً من السحر الاحتفالي، سمّاه فيكو نفسه بـ"القصيدة القاسية". هؤلاء البدائيون ـ عمالقة الخيال ـ كانوا شعراء، وحكمتهم الاحتفالية تمثّلُ القيمةَ التي ما نزالُ نسعى إليها بوصفها "حكمةً شعرية". مع ذلك ـ وهذا لم يقلق فيكو ـ هذه الحكمة، أو هذه الشكلانية السّحرية، هي بالضرورة حكمة قاسية وأنانية. تلك الرموز العملاقة التي اخترعت الشعر ما هي سوى المعادل الأنثروبولوجي للسحرة، والعرّافين، ورجال الطبّ، الذين كان شغلهم الشاغل البقاءَ على قيد الحياة، وتعليم الآخرين

حبّ البقاء. الحكمةُ الشعريةُ ـ من منظورِ فيكو ـ تتأسّسُ على العِرافة، فأن تغنّي يعني ـ ببساطة ومن منظور اللغة ـ أن تتنبّأ. الفكر الشعري بطبيعته استشرافيّ، وربّة الشعر التي تُستَحضرُ، تحت اسم الذاكرة، غايتُها مساعدةُ الشاعر على تذكّرِ المستقبل. يرجع العرّافون إلى الفوضى البدائية في تجلّياتهم الكلّية والمرعبة من أجل أن يخرجوا بابتكارات غضّة قدر الإمكان، ولكن في مجتمعات فقدت بدائيتها، هذا الرجوع غالباً ما يكون نادراً. الشعراء، منذ العرّافين الإغريق، حتى زمن معاصرينا، يعيشون ثقافة الذنب، حيث الشكلانية السحرية للحكمة الشعرية الفيكويّة، بالضرورة، لم تعد مقبولة. ربّما كان امبيدوكلس، تاريخياً، آخر شاعرٍ أراد أن تؤخذ عِرافته حرفياً. بمعنى آخر، لقد اعتقد أنه صنع من نفسه إلهاً، لأنّه كان يمارس بنجاح باهر فنَّ الكِهانة. بالمقارنة مع هذه الفجاجة، يبدو أنّ قلق التأثر قد استنزف الشعراء الأقوياء من أمثال دانتي، وميلتون، وغوته، لكنهم يبدون متحرّرين منه، بمعجزةٍ ما، عندما نقارنهم بالرومانسيين الكبار والحداثيين.

كيرتيس، في تحليله الشهير لربّات الشعر، يرى فيهنّ معضلةً تبرزُ في مسارِ التّدهورِ التّاريخي أو مسار الاستبدالِ، مثلما يراها في الاستمرارية، ويجد أنّ مدلولاتها كانت، حتى بالنسبة للإغريق، "غامضةً" تماماً. لكنّ فيكو دقيق جداً في رؤيته لدور ربّات الشعر، خاصةً ما يتعلّق بمفهومه للشخصية الشعرية:

> **لقد سُمّي الشعراءُ، بحقّ، بالإلهيين، أي النبوئيين، المشتقّة من الإلهيّ، أو من فعليّ يؤلّه أو يتنبّأ. سُمي هذا العلم بربوبية الشعر (نسبة إلى ربّة الشعر)، وقد عرّفه هوميروس بأنّه معرفة الخير والشرّ، أي التنبّؤ ـ من هنا**

فإنّ الربوبية الشعرية كانت في البدء علم نبوءة بواسطة العلامات - "يُرانيا"، التي اشتُقّ اسمُها من أورانوس، أي السماء، ترمزُ إلى تلكَ "التي تتأمّلُ السموات"، حيث من هناك تلتقطُ العلامات - ويُعتقد أنّها مع الربّات الأخريات من بنات الإله "جوف" jove، (لأنّ الدّين أنجبَ كلّ فنون الإنسانية، والتي بسببها اختير أبوللو ليكون مبدئياً إله العرافة، أو الربّ المتوّج)، ولدت وهي "تغنّي"، بالمعنى الذي تحملُهُ دلالات الأفعال اللاتينية camere، cantare، وهي تعني أيضاً "يتنبّأ".

أسلّم بأنّ هذه الجمل (التي قمتُ برصفِها من عدّة مقاطع من فيكو) تختزن إيحاءات مظلمة لأية دراسة للشعرِ أو للشعراء. القلقُ الشعري يتوسّلُ إلى ربّة الشعر، سعياً للمساعدة في التنبّؤ، وهذا يعني استشراف وتأجيلِ موتِ الشاعر كشاعر، لأطول وقت ممكن، وتأجيل (ربّما بشكل ثانوي) موته كإنسان. الشاعر الذي ينتمي إلى ثقافة الإثم، مهما كانت هويتها، لا يمكنه ترشيح نفسه إلى العبث الغضّ؛ إنّه مجبرٌ على قبول نقص السّبق في الإبداع، وهذا يعني أن عليه أن يقبلَ الفشلَ في العِرافة كميتةٍ أولى في سلسلةِ الميتات التي تبشّر بانقراضه الكلّي والأخير. كلمتُهُ ليست له لوحده فقط، وربّة شعره سبق لها وخانتْ كثيرين قبله. لقد أتى متأخّراً في القصّة، لكنّها (ربّة الشعر) كانت دوماً مركزيةً في داخله، لذلك لطالما ذُعِر من أن تكون مصيبته المستحقّة مجرّد واحدة أخرى من سلسلةِ أحزانها. ماذا يعني إخلاصه لها؟ كلّما مكثَ معها وقتاً أطول، كلّما صغر شأنُه، كأنّما ليس بمقدوره أن يثبتَ رجولته إلّا بالإعياء. الشاعر يظنّ أنه يحبّ ربّة الشعر انطلاقاً من توقه للعِرافة، وهو توقٌ سيتيحُ له وقتاً

كافياً للإشباع، ولكنّ توقه ليس سوى حنين ممضّ إلى بيتٍ رحبِ رحابة روحِه، وهكذا يتوقّف عن حبّ الربّة نهائياً. بليك في (المسافر الذهني) يرينا، حقيقةً، نوعَ الحبّ المشترك بين الشاعر وربّته. مع هذا، هل يضمرُ حنينُ الشّاعر أيةَ قيمة؟ إنّه يخطئ عندما يسعى في طلب الصّور، فربّة الشعر ليست أمّه أبداً، وسلفُه ليس أباه. أمّه هي روحه المتخيّلة أو فكرة سموّه، وأبوه لن يولد حتى يجد هو نفسه حفيدَه الشعريّ المركزيّ، الذي سوف يقوم، عبر الاستبطان، بإنجابهِ تحت تأثير ربّة الشعر، هي التي ستصبح أخيراً، وفقط في حالة كهذه، بمثابة أمّه. لهذا الوهم الذي يعقبُهُ وهمٌ آخر عذرٌ ما، منذ تشكّل الأرض، كما تؤكّد ربةُ كيتس، بعيداً من هذه المعاناة. هذا هو التصريف الذي يوقعه رومانس العائلة على تقاليد الشعر. مع ذلك، ما يزال ثمّة عبء ما. نيتشه، نبيُّ الحيوية، الذي بدأ بدايته بفضحِ سوء استخدامِ التّاريخ، يصرخُ قائلاً: "ولكن أأمرتُكِ أن تكوني، إمّا السراب وإمّا النبتةَ؟" ولسانُ حالِ كلّ شاعرٍ قويٍّ سوف يجب: "يجب أن أكونَ الاثنين معاً".

إذن، ربّما نستطيع أن نختزل بالقول إنّ الشاعر الشابّ يحبّ نفسه في ربّة الشعر، ويخافُ أن تكرهَ نفسَها فيه. المبتدِأُ لا يستطيع أن يفهم أنّه مشلول الرحابة الديكارتية، أيّ شاب صغير يعيش رعبَ اكتشاف حالتِه التي لا براءَ منها: الاستمرارية. أما في الوقت الذي يصبح فيه شاعراً قوياً، ويكون بالتالي قد تعلّم هذا المأزق جيّداً، فإنّه يسعى إلى إقصاء شعوره بالذّنب من جحودِه، عبر تحويلِ سلفِه إلى نسخةٍ مرجومةٍ عن الشّاعر اللاّحق ذاته. ولكن هذا أيضاً بمثابة خداع للنفس، ونقيصة واضحة، لأنّ ما يفعله الشاعر القويّ هنا هو تحويل نفسه إلى نسخةٍ مرجومةٍ عن نفسه، وبالتالي يخلطُ الأوراقَ والنتائجَ مع شخصية الشاعر السلف.

يميّز فرويد بين مرحلتين متأخّرتين لرومانس العائلة، واحدة يظنّ الطفل نفسَه معها على أنّه مسروق، وأخرى يظنّ فيها أمّه متورّطةً مع أكثر من عشيقٍ، يأخذون مكانَ الأبّ. هنا تكون الحركةُ بين أنواع الفانتازيا اختزاليةً، رمزياً، بما أنّ فكرة الأصل الأسمى والمصير المعكوس، تفرز صوراً لانحطاطٍ ايروسيّ. وجد بليك، من خلال إصراره على أنّ "تيرزه"، أو الضّرورة، هي أمّ من جانبِهِ الفاني فقط، وجدَ (كما دائماً تقريباً) جدليةً من الاختلافات حرّرتهُ من شجونِ رومانس العائلة. ولكن لابدّ لمعظم الشعراء ـ مثل معظم الناس ـ أن يعانوا من صيغة ما من رومانس العائلة، بينما يصارعون للفوز بأكثر العلاقات نفعاً مع سلفهم، أو ربّة شعرهم. الشاعرُ القويّ ـ مثله كمثلِ الإنسان الهيغلي العظيم ـ بطلٌ لتاريخٍ شعريّ، وضحيةٌ له، على حدّ سواء. لقد تفاقمت حالة الضحية مع حركة التاريخ لأنّ قلق التأثّر يكون أقوى عندما يصبحُ الشعرُ أكثر غنائيةً، وأكثر ذاتيةً، ينبثقُ مباشرةً من الشّخصية. من المنظور الهيغلي، ليست القصيدة سوى عتبة للعبور إلى إدراكٍ ديني، وفي قصيدة غنائية متقدّمة تنفصل الروحُ عن الحسّ لدرجة أنّ الفنّ يشارف حافّة الذوبان، ويتحوّل إلى دين. ولكن ما من شاعر قويّ، في غمرة بحثه الأقصى، يستطيعُ (كشاعرٍ) أن يقبل بهذه الرؤيا الهيغلية. والتاريخُ ليس عزاءً للشاعر ـ من بين كلّ الناس ـ بصفتهِ مشروع ضحيّة دائماً.

إذا كان لن يُضحّى بالشاعرِ القويِّ نفسه، ينبغي عليه أن "ينقذَ" محبوبتَه الربّةَ من براثِنِ أسلافِهِ. بالطبع، إنّه "يبالغُ بتقدير" الربّة، واجداً أنها فريدة حقاً، ولا بديل عنها، إذ، من دون ذلك، كيف يمكن له أن يطمئنَ نفسَه على أنّه فريد حقّاً، ولا بديلَ عنه؟ يعلّق فرويد بجفاء قائلاً: "الرغبة الملحّة في اللاوعي للحصول على شيء لا

يمكن استبدالَها، وغالباً ما ينتهي بها المطاف إلى سلسلة لا تنتهي من الرّغبات على أرضِ الواقع"، وهذا سياقٌ يشيعُ، بشكلٍ خاصّ، في حياة الحبّ عند معظم الشعراء، أو بالأحرى، في حياة أيّ رجلٍ وامرأة، ما بعد مرحلة الرّومانسية، ممن اُبتلوا بلعنةِ الخيال القويّ. يضيف فرويد: "الشّيءُ الذي يعلن ظهورَه في الوعي على شكلِ نقيضين اثنين غالباً ما يكون في اللاّواعي كلاًّ موحّداً"، وهذه ملاحظة سنحتاج الرجوع إليها عندما نغامر في الحديث عن متاهةِ المعاني التضادّية. في شمولية خيال الشاعر، تكون ربّة الشعر الأمّ والخليلة معاً، لأنَ أعظم فانتازيا نجنحُ جميعاً إلى توليفِها، انطلاقاً من مصالحنا الذاتية، بالضرورة، هي رومانس العائلة، والتي يمكن تسميتها بالقصيدة الوحيدة، التي يستمرّ البشر في تأليفها، حتّى اللاّشعريين منهم. ولكن لكي نفهم أن علاقة الشاعر الصعبة بسلفه هي صورة متطرّفة لهذه البلوى العامّة، علينا الرجوع إلى الألمع لدى فرويد. سوف أسوقُ مقطعاً طويلاً، نسبياً، تتجلّى فيه أكثر استبصاراته دكنةً:

عندما يسمعُ الطفل أنّه مدينٌ بحياته لوالديه، وأنّ أمّه منحتهُ الحياةَ، تختلطُ مشاعر الحنان لديه بالتوق لأن يصبح هو نفسه كبيراً ومستقلاً، وهكذا تتشكّل لديه الرغبة بأن يردّ لهما الدّين من أجل هذه الهدية، فيُوفي بذلك، بواحدة تساويها في القيمة. وكأنّ الصبيّ قال في غمرة تحدّيه: "لا أريد شيئاً من الأب، سوف أدفعُ له كلّ ما كلّفتهُ إياه". وهكذا ينسجُ في خيالِه حلمُ إنقاذِ حياةِ الأب من مأزقٍ خطرٍ، يتساوى على إثره معه، ويتمّ استبدالُ هذا الحلمِ، غالباً، بإسقاطِه على الإمبراطور أو الملك، أو أيّ شخص آخر عظيم، قبل أن يتجذّر في الوعي،

ويقومَ، حتى الشعراء أنفسهم، بتوظيفه والاستفادة منه. في المدى الذي تنسحب فيه هذه الرغبة على الأب، فإنّ مشاعر التحدّي في فانتازيا "الخلاص" تفوقُ بكثير مشاعرَ الحنان، بما أنّ هذه الأخيرة غالباً ما تكون مصوّبة نحو الأمّ. لقد منحت الأمّ الطفلَ حياتَه، وليس من السهل تعويض هذه الهدية الفردية بأيّ شيءٍ يساويها في القيمة وبتغييرٍ بسيطٍ في المعنى، يترسّبُ بسهولة في اللاوعي ـ مشابه تماماً للطريقة التي تنصهرُ فيها ظلالُ المعاني بعضها ببعض في الإدراكات الواعية ـ سيحملُ إنقاذُ الأمّ دلالةَ منحِها طفلاً أو صُنع طفلٍ لها ـ طفل يشبههُ بالطبع ـ جميع الغرائزِ المحبّة، والمتحدّية، والحسيّة، والرحيمة، المؤكّدة للذّات المستقلّة ـ يتمّ إشباعُها، في رغبةِ أن يصبحَ الطفلُ أباً لنفسه.

إذا كان هذا يصلحُ نسقاً لرومانس العائلة بين الشعراء، فإنه يحتاجُ إلى تعديلٍ بحيث ينتقلُ التركيزُ من الأبوّة العضويةِ إلى فكرةِ السَبَق، لأنّ السلعةَ التي يتعاملُ بها الشعراء، بما في ذلك نفوذهم، وما يملكونَه، ينصبّ في إطار السّبق الشعريّ. يملكون ويكونون في ما سيصبحونه لاحقاً، بدءاً من التسمية. حقيقةً، كلّهم يقتفون حدْسَ فاليري عندما أكّد أنّ الإنسان ينسجُ "نصّاً" بواسطة التجريد، وهذا بمثابة انكفاء يأخذُ الشيءَ المصنوعَ من دائرة الكون والزمن، بحيث يصبح هذا الشيء ملكاً للشّخص، في فسحة يحظّر على أيِّ أحدٍ اختراقَها. كلّ أنواعِ الرومانس المندرجة تحت اسم رومانس الرّحلة، في عصر ما بعد الأنوار، والمقصود هنا الخطاب الرومانسي بشتّى أشكاله، هي رحلاتٌ يسعى شاعرُها لأن يعيدَ إنتاج ذاته فيها، ذلك

لكي يصبحَ نفسه مرجعيةَ نفسِهِ العظيمةَ والأصيلةَ. نرتحل لكي نجرّد (من التجريد) ذواتَنا، بواسطة النّسج. ولكن ما إن يكتملَ النسيجُ، نرتحلُ ثانيةً لكي نفكَّ الخيوطَ. ويا للحسرة!ـ في الفنّ تكون الرحلة أكثر خداعاً، حتى مما تكونُ عليه في الحياة. هويتنا تتوارى عنّا كلّما أمعنّا اللحاقَ بها، ومع ذلك، فنحن على صوابٍ عندما لا نقتنعُ بأنّها عصية على التحقّق. يشيرُ جيفري هارتمان إلى أنّ رحلةَ الهوية في القصيدة دائماً ما تكون خدّاعةً، لأنّ الرحلة نفسها تعمل دوماً كعنصرٍ شكلانيّ. هذا يمثّل جزءاً من معاناة المبدع، وجزءاً من السّبب الذي يجعلُ التأثّرَ قلقاً عميقاً لدى الشاعر القويّ، يجبرهُ على اتخاذ مواقف غير حيادية في عمله، كثيراً ما يكون في غنىً عنها. ما من أحد يستطيع النظر إلى صراعه الداخليّ وكأنّه مجرّد تحفة فنية، مع ذلك، فإنّ الشاعر، في كتابته لقصيدته، يُجبَرُ على التحدّي ضدّ التأثّر، وهذا يكون بمثابة رحلة شعائرية لتحقيقِ الهوية. هل يستطيعُ الغاوي أن يبوحَ لربّتِهِ بالقول: "سيّدتي، خداعي تفرضُهُ عليّ مقتضيات فنّي الشكليّة؟".

أحزاننا كقرّاء لا يمكن أن تكون متطابقة مع مآزقِ الشعراء، ولم يسبقْ يوماً لناقدٍ أن قامَ بتأكيدِ سَبْقٍ عادلٍ ونبيل. في تحريضي للنقد على ضرورة أن يكون أكثر "تضادّيةً"، إنّما أحثّهُ للمضيّ أبعدَ في طريقٍ مرسوم سلفاً. بالمقارنة مع الشعراء فإننا لسنا تلامذة مريدين نتصارع مع الموت، بل نحن أقرب إلى زوّار قبور، يتشوّقون إلى سماع الموتى يغنّون. هؤلاء الموتى الأفذاذ هم أبواقُ الخطر، لكنّهم لا يغنّون بهدف إخصائِنا. إذ ونحن نسترقُ السمع إليهم، نحتاجُ تذكّرَ أحزانِهم، وسماع القلق الذي يبطّن إيقاعاتهم، تلك التي تبثّ، بدورها، القلقَ في نفوسِ الآخرين، ولكن ليس في نفوسنا نحن.

أنا أستخدمُ مصطلح "تضادّي" بمعنى "البلاغي": أي تفاضلُ فكرتين متغايرتين في بنيتين متوازيتين أو متعادلتين. يستخدمُ ييتس، تحت تأثير نيتشه، هذا المصطلحَ ليصف نموذجاً من الشخصية، أو ذاكَ الرحّالة الذي ينشدُ نقيضَه. أما فرويد فقد استخدمه ليحلّل المعاني المتعارضة للكلمات البدئية:

> **... الجنوحُ الغريبُ لآلية عملِ الحلمِ في إقصاءِ النفي، وتعبيرها عن المتناقضات، بمعان متشابهة عن طريقِ التمثيل ... هذه العادةُ لآليةِ عملِ الحلم ... تتواشجُ تماماً مع خصوصية موجودة في أقدم اللّغات المعروفة لدينا ... إذ في هذه الكلمات المركّبة يتمّ دمج المفاهيم المتعارضة بشكل مقصود. الغاية هنا ليست أن تعبّر، بواسطة دمج كلمتين، عن معنىً واحد من معانيها المتعارضة، والذي، بمفرده، سيعبّرُ عن الشيء ذاته إنّ في تشابه آليةِ عملِ الحلم ... مع هذا النسق الآنف ... برهانٌ على فرضيتنا المتعلّقة بالطبيعة الإرتكاسية، الكلاسيكية، لتجلّي الأفكار في الأحلام.**

لا يمكننا الافتراض بأنّ الشعر نوعٌ من عصاب الانفعال. ولكنّ العلاقة الطويلة الأمد بين المريد وسلفه يمكن أن تصبّ في هذا الإطار. إنّ درجة عالية من التذبذب تميّز عصاب الانفعال، ومن هذا التذبذب ينشأ نسقٌ من الكفّارة المخلّصة، والتي تتحوّل، في سياق ضلال القراءة الشعرية، إلى ما يشبه طقساً من الطقوس، يحدّدُ تعاقبَ المراحل في دورة الحياة الشعرية للمبتكرين الكبارِ. وعلى نحوِ ساحرٍ، يشيرُ أنغوس فليتشر، الاستعاريُّ الشيطانيُّ، إلى أنّ لغةَ التابو، بالنسبة إلى الشعراء، تشكّلُ مفردات فرويد حول "الكلمات

البدئية التضادّية". في دراسته لسنبسر، يقوم فليتشر بتصوير الرحّالة الرومانتيكي كشخصية تحتاج إلى "فضاء ذهني، وخواء دلالي، تملؤه برؤاها". الرحّالة الذي يجد أنّ الفضاء كلّه ممتلئاً برؤى سلفه، يلجأ إلى لغة التابو، من أجل أن يفسح فضاءً ذهنياً لنفسه. إنّ لغة التابو هذه، أو الاستخدام التضادّي لكلمات السلف البدئية، هو ما يجبُ اعتمادَه كأرضيةٍ للنقد التضادّي.

كتلاميذ نقتفي أثر القلق الشعريّ، علينا الآن أن نتّجه إلى فكرة الوصل، التي سمّيناها "تكامل وتضادّ" أو tessera، والتي تُعتبر نوعاً مختلفاً وشفافاً من القواسم التنقيحية الستّة. في مرحلة التكامل التضادّي، يقوم الشاعر اللاحقُ بإنتاجِ ما يوحيه عليه خيالُه على أنّه تكملة لقصيدة السلف "الناقصة"، وللسلف في آن معاً، وهذا "الإكمال" هو قراءة ضالّة، بقدر ما هو انحرافٌ تنقيحيّ. أستعيرُ مصطلحَ tessera من عالم النفس الفرنسي جاك لاكان، والذي يمكن أن تؤخذ علاقته التنقيحية بفرويد كمثال "للتكامل التضادّي". في (خطاب روما) (1953)، يستشهدُ لاكان بملاحظةٍ لمالارمية "تشبّهُ الاستخدامَ الشّائعَ للكلمات بتبادلِ قطعةٍ نقدية، صدئت النقوشُ على وجهيها، يتناقلُها النّاسُ من يدٍ إلى يد ـ بصمت ـ". بإسقاط هذا الخطاب، رغم اختزاليته، على الفرد المحلّل، كما يقول لاكان، تبدو "هذه الاستعارة كافيةً لأن تذكّرنا بأنّ الكلمة، حتى عندما تكون مستهلكة تماماً، تظلّ تحتفظُ بقيمتِها، كحالة من التكامل الضدّي tessera. يلفتُ مترجم لاكان، أنتوني وايلدن، نظرَنا إلى أنّ هذه "الإحالة هي للتدليل على وظيفة tessera /التكامل التضادّي/، بوصفها إشارة للتعارف، أو كلمة سرّ. لقد اُستخدمت كلمة tessera،

في البدء، في الديانات الشعائرية، حيث كانت تُعتَبرُ عمليةُ إعادة لصقِ نصفين من الجزء المكسور من الآنية وسيلة للتعرّف، يقوم بها مريديون أتباع". بهذا المعنى لعملية الوصل المكمّلة، يصبح مفهوم التكامل الضدّي دلالة على محاولة أيّ شاعر لاحق إقناع نفسه (وإقناعنا) بأنّ كلمة السلف ستكون جدّ بالية، إذا لم تتمّ تنقيتها ككلمة جديدة وموسّعة هي بمثابة تحقّق لرغبة المريد.

يضجّ شعرُ ولاس ستيفنس بكلّ أنواع التكامل الضدّي، ما يوضّحُ علاقتَه المركزيةَ بأسلافه الرومانسيين من الأمريكيين تحديداً. في ختام قصيدته (النائمون)، وفي نسختها الأخيرة، يبتكر ويتمان حالة التماهي بين اللّيل والأمّ، قائلاً:

وأنا أيضاً أخرجُ من اللّيل،
أمكثُ لهنيهة، آه، أيّها الليل،
ثمّ أعود ثانيةً إليكَ
وأحبّكَ.

لماذا عليّ أن أخاف عندما أضعُ نفسي وديعةً لديك؟
أنا لستُ بخائف، لأنّك أنتَ الذي أنجبتني،
أحبُّ النهارَ الثريّ الراكضَ، ولكن لن أهجرَها
تلك التي مكثتُ طويلاً معها،
لا أعرف كيف أتيتُ من صلبكَ،
ولا أعرفُ إلى أين أذهبُ معكَ،

ولكنّني أعرف أنّي أتيت معافىً
وسوف أمضي معافىً.

لقليلٍ من الوقت فقط
سوف أتوقّفُ مع الليل،
ثمّ أنهض باكراً،
أُمضي ردحاً مع النّهار بشكل لائق،
ثمّ، آهٍ، أيتُها الأمّ، بشكلٍ لائقٍ
أعودُ إليكِ

في قصيدته (طائر البوم في ساغروفاغوس)، وهي مرثيته عن صديقه هنري تشرش، والتي يمكن أن تُقرأ كمثال موسّع للتكامل التضادّي في علاقته بقصيدة (النائمون)، يقوم ستيفنس بإكمالِ ويتمان تضادّياً. فبينما يتماهى كلٌ من اللّيل والأمّ مع الموت البهيّ لدى ويتمان، يقومُ ستيفنس بتكريسِ تماثلٍ بين الموت ورؤيا أمومية أرحب، تتعارضُ مع اللّيل، لأنها تحوي كلّ براهين التغيير الخالدة، وكلّ ما رأيناه في نهارنا الطّويل، بالرغم من أنّها تقومُ بتحويلٍ ما رأيناه إلى معرفة:

عن كثبٍ أُلحِقُ الرجالَ بالاكتشاف،
تقريباً كما السرعةُ ذاتُها التي تكتشفُ،
بالطريقة التي يكتشفُ فيها التبدّلُ اللامرئيّ
ما كان قد تبدّلَ تواً،

بالطريقة التي لم يعدْ ما كانَ يمكنُ أن يكونَ
ما هو كائنٌ الآن.

ليستْ نظرتها، بل المعرفة التي اختزنتها.
كانت ذاتاً تعرفُ، مخلوقاً داخلياً،
أبهى من شكوى النظرة،
رغم أنّها انتقلت ببهاء حزين، إلى ما وراء الصّنعة،
مشحونةً بالمعرفة التي امتلكتْها،
هناك عند حوافّ النسيان.

آهٍ، أيتُها التجلّياتُ، أيتُها الاندفاعةُ بلا حسابٍ،
والحركةُ إلى الأمام، تتورّدين، وتتوارين،
عن النّظر، في الصّمتِ الذي يلي كلمتَها الأخيرة ـ

قد يبدو صحيحاً القول إنّ الشعراء البريطانيين ينحرفون عن أسلافهم، في حين أنّ أقرانهم من الأمريكيين يجهدون إلى "إكمال" آبائهم. البريطانيون تنقيحيون أكثر أصالةً في علاقاتهم فيما بينهم، ولكن نحن (أو على الأقلّ، معظم شعرائنا الذين جاؤوا بعد إمرسون) نميلُ إلى رؤية آبائنا بوصفهم لم يخاطروا بما فيه الكفاية. مع ذلك، هذان الشكلان من التنقيح، يميلان للاختزالية في علاقتهما بالأسلاف. إن هذه الاختزالية هي ما أقيّمها على أنها تقدّم لنا أوسع المؤشرات باتجاه نقد عمليّ، وباتجاه المسعى اللانهائيّ لمعرفة "كيف نقرأ".

بالاختزالية أعني نوعاً من القراءة الضالّة، وهي هي بمثابة تأويل راديكالي ضالّ يُنظر في ضوئه إلى السلف على أنّه ما فوق ـ مثاليّ، والأمثلة الكبرى التي تدلّ على ذلك يمكن أن تشمل كتابات بتلر ييتس عن بليك وشللي، وكتابات ستيفنس عن الرومانطيقيين من كوليردج إلى ويتمان، وكتابات لوارنس عن هاردي وويتمان، لنذكر فقط الأمثلة الأقوى بين الشعراء الحديثين في الإنكليزية. مع ذلك، يريعني أن أجد هذا النسق من الاختزالية حاضراً حيثما يقوم المريدون بالتعليق نقدياً على أسلافهم، بدءاً من الرومانسية العالية، وانتهاءً بالشعر الآن، وحضور هذا النسق ليس محصوراً فقط بالمراحل الثنائية من شعر ستيفنس، وبشعر حداثويين آخرين. كان شللي شكّاكاً وأخلاقياً رؤيوياً فذّاً. أمّا براونينغ، مريده، فكان مؤمناً مثالياً، متحيّزاً للميتافيزيقيا. مع هذا، فإنّه في كتابته عن شللي، يظهرُ براونينغ كاختزاليٍّ، يصرّ على "تصحيح" المثالية الميتافيزيقية المفرطة لأبيه الشعريّ. وبينما ينحرفُ الشّعراءُ هبوطاً في الزّمن، فإنّهم يوهمون أنفسَهم بالاعتقاد بأنّهم أعتى عقلاً من أسلافِهم. هذا مشابهٌ للسخف النقديّ الذي يحتفل بكلّ جيلٍ شعري جديد، على اعتبار أنّه أقرب إلى اللّغة الشائعة بين الناس العاديين من سالفه الأسبق. إنّ دراسة التأثّر الشعريّ كقلقٍ، وكقراءةٍ ضالّةٍ مخلّصةٍ، تساعدُ في تحريرنا من هذه الخرافات السخيفة (أو الثرثرة التي شاخت) من تاريخٍ أدبيٍّ ملفّق.

اقترح، مع ذلك، توظيفاً أكثر إيجابيةً لدراسةِ القراءة الضالّة، ونقداً عملياً تضادّياً، يتعارض جذرياً مع كلّ أشكال النقد الرئيسية، السائدة لدينا الآن. يرى روسّو أنه ما من أحدٍ قادرٍ على التمتّع، بشكل تامّ، بذاتيتِهِ، بمعزلٍ عن الآخرين، والنقد التضادّي يجب أن يؤسّس

نفسه على هذا الإدراك، باعتباره الباعث الأقوى لأيّ شاعر قويّ ينشدُ فنَّ الاستعارة. "كلّ ابتكارٍ"، يقول مارلو، "هو جوابٌ ما"، وهذا ما أفسّرهُ على أنّه يعني محاولةَ الاقترابِ من الثقة الهائلة لشخصيتِهِ "ليوناردو"، القادر على التأكيد بأنّه مجرّد "تلميذ فقير لم يستطعْ أن يجاري معلّمَه". لكنّ الزمن شرح تلك الثقة، وقد حان الوقت لكي نبدأ من جديد، لكي ندركَ إلى أيّ مدىً أو عمقٍ يكون فيه الفنّ مهدّداً بفنّ أعظم، وإلى أيّ حدّ جاء شعراؤنا متأخّرين في الحكاية.

تتأرجحُ جلّ أشكال النقد، التي تسمّي نفسها رئيسيّةً، بين الحذلقة ـ وفيه تكون القصيدة هي ذاتُها، ولا تدلّ إلاّ على ذاتها ـ وبين والاختزالية وفيها تعني القصيدةُ شيئاً آخر غيرِ القصيدة. النقدُ التضاديّ يجب أن يبدأ بنفي كلٍ من الحذلقة والاختزالية، وهو نفيٌ يجد أفضل تعبير له في القول بأنّ معنى القصيدة لا يمكنُ أن يكون سوى قصيدة ما، أيّ، قصيدة أخرى ـ قصيدة ليست هي ذاتها. قصيدةٌ لا يتمّ اختيارها باعتباطية، بل قصيدة مركزية لسلفٍ كبيرٍ لا نزاعَ حوله، حتّى لو لم يكن المريدُ قد قرأ أبداً تلك القصيدة. دراسةُ المصادر لا نفع منها في هذا الصّدد. صحيحٌ أننا نتعامل مع كلمات بدئية، ولكن المعاني تضادّية، وبعض تأويلات المريدِ الضالّة يكون مصدرها قصيدة لم يسبق له أن قرأها.

"كُنْ أنا، ولكن لا تكنْ أنا"، تلك هي مفارقة التهمة المبطّنة، التي يوجّهها السلفُ إلى المريدِ.

وبتكثيفٍ أقلّ، فإنّ لسان حال قصيدة السلف يقول للقصيدة الحفيدة: "كوني مثلي ولكن مختلفةً عنّي". لولا وجود سبلٍ لكبح هذا المأزق الازدواجي، لكان مآلُ كلّ مريدٍ حالة انفصام، ولكن بلبوس

شعريّ. ومثلما يقـول البراغمـاتيون المنحـازون للتواصـل الإنـسانيّ، مقتدين بجيفري باتـسون، فإنّ المأزقَ المزدوجَ "يجـب أن يُـرفضَ مـن أجل أن يُطاعَ، وإذا افترضـنا أنّ هـذا تعريفـاً للـذّات أو للآخـر، فـإنّ الشخص المعرّفَ بهذه الطريقة يكون نموذجاً لتلـكَ الشخـصية عنـدما لا يكونُ، ولا يكونُ عندما يكونُ". هكذا يُعاقـبُ الفـردُ الـرازحُ تحـت ثقلِ المأزقِ المزدوجِ بسبب إدراكاتِـهِ الـصّحيحة. "الأمـر التناقـضيّ... يُفقِرُ الاختيارَ نفسَه، إذ لا شيءَ ممكنٌ، بل ثمةَ سلسلة من التذبـذبات الذاتية المنشأ، سرعان ما تبـدأُ حركتَهـا". (انظـر "براغماتيـةُ التّواصـل الإنسانيّ" لمؤلّفيه واتزلوفتش، وبيفن، وجاكسون).

أما الآن، فيجب أن يكون واضحاً بـأنّني أسـتدعي نظـيراً أو شـبيهاً ما. وما كنتُ قد اصطلحتُ على تسميته بـانحرافِ المريـدِ، أو حركتـه التنقيحية مـن تكـتّم (clinamen)، وتكامـل تـضادّي (tessera)، إنّمـا هي بالتحديد ما يجعل هذا المأزقَ المزدوجَ نظيراً وليس هويةً. إذا كان على المريد أن يتجنّب التأكيدَ المفرطَ، فإنّه يحتاج إلى نـسيان الاكتنـاه الصحيح للقصائد، التي يثمنُّها أكثرَ من غيرِها. وبمـا أنّ الـشعر (مثلـه كمثل عمل آليةِ الحلم) انكفائيّ وبدئيّ، في كـلّ الأحـوال، وبمـا أنّـه يستحيلُ تذويب السلف كجزءٍ من الأنا الأعلى (الآخر الـذي يأمرنـا)، وإنّما كجزءٍ من الهو، فإنه لمن "الطبيعـي" للمريـد أن يمـارس عمليـةَ التأويل الضالّ. حتّى عمل الحلمِ هو رسالة أو ترجمة، وبالتالي تـشكّل نوعاً من التّواصل، لكنّ القصيدةَ حوارٌ تمَّ تحريفَه وإزاحتَه عمداً. إنّهـا ترجمة ضالّة لأسلافِها. فبالرغم من كلّ جهودها، سـتظلّ دومـاً ثنائيـةً ولـيس أحاديـةً، ولكنّهـا ثنائيـة في حالـة تمـرّد ضـدّ رعـب التواصـل الأحاديّ الجانب، أعني، رعب فانتازيا المأزق المزدوج، في الصّراع

مع الموتى الجبابرة. مع ذلك، فإنّ الشعراء الأقوى يستحقّون مديحاً نوعياً عند هذه النقطة من الهبوط السفليّ والأفقي، للقلق الشعريّ.

لا أعني بمصطلح "القلق الشعريّ" انتقالَ الأفكارِ والصورِ من الشعراء السابقين إلى الشعراء اللاحقين. هذا، في واقع الحال، "أمرٌ يحدثُ" فحسب، وسواء تسبّب هذا الانتقال بقلقٍ لدى الشعراء اللاحقين أم لا، فتلك قضية تتعلّق بالمزاج والظروف. ويشكّل هذا مادّة غنيّة لصيادي المصادر، وكتّابِ السّيرة، لكنه لا يعنيني هنا سوى بالقليل. الأفكارُ والصورُ تنتمي للشَفوية والتاريخ، وقلّما هي امتياز يتفرّد به الشّعرُ. مع ذلك، فإنّ الشّاعر في وقفتِهِ أو كلمتِه، أو هويتِه التخييلية، أو كيانه كلّه، يجب أن يكون متفرّداً، ويبقى متفرداً، وإلا فإنه سوف يتحطّم كشاعرٍ، حتى ولو استطاعَ أن يحولَ ولادتَه الثانيةَ إلى تقمّصٍ شعريّ. لكنّ هذه الوقفة الجوهرية هي، في الآن ذاته، وقفةُ سلفِهِ، مثلما تكون الطبيعةُ الجوهريةُ لأيّ كائن مخلوق شاطِرَهُ في تكوينِها هو أبوه، لامحالة، مهما أصابَها التحويرُ والانحرافُ. مهما انحاز الظّرفُ والطبعُ لصالحِ الشّاعر، لكنّهما لا ينفعان كثيراً هنا، في وعي وعالم ما بعد ديكارت، حيث لا تتوفّر مراحل وسيطة بين العقل والطبيعة الخارجية. إنّ لغزَ أبي الهول، بالنسبة إلى الشعراء، ليس فقط هو لغزُ المشهدِ البدئي، وغموض الأصول الإنسانية، بل هو اللّغة الأكثر دكنةً للسبَق التخييليّ. لا يكفي الشاعرَ أن يجيبَ على اللّغز، بل يجب أن يقنعَ نفسَه (وقارءه المتخيّلَ) أنّ اللغزَ لا تمكن صياغته من دونِ وساطتِهِ هو.

مع ذلك، فإنني أقبل في النهاية (لأنّه يجب عليّ أن أفعل هذا) أن استثني شعراء ما بعد عصر الأنوار الأقوياء، لأنّ هؤلاء القلّة (ميلتون، وغوته، وهوغو) هم أكبر المنتصرين بين المتصارعين

الحديثين مع الموتى. ولكن ربّما كانت هذه هي الطريقة التي نعرّفُ بها الشعراء العظام، رغم أنّهم قد يبدون ضعفاء بالمقارنة مع هوميروس، وإشعيا، ولوكريتيوس، ودانتي، وشكسبير، الذين أتوا قبل الهيمنة الديكارتية، في شكلِ فيضٍ أعظمَ للوعي. إنّ عبءَ ناقدِ القراءة الشعرية الضالّة قد عبّر عنه بشكل فعّال كيركِغارد في مديحه لإبراهيم:

كلُ امرئٍ مآلهُ الخلودُ، ولكن كلّ منّا يصبحُ عظيماً فقط بالمقارنةِ مع حجم توقّعاته يصيرُ أحدُنا عظيماً من خلال انتظاره للممكن، وآخر من خلال انتظاره للأزليّ، ولكن ذاك الذي ينتظرُ المستحيلَ ذاته، سوف يصبحُ أعظمَ من الجميع كلّ امرئٍ سوف يُخلّد. ولكن كلّ امرئٍ يكون عظيماً بالمقارنة مع عظمة الشّيءِ الذي ناضلَ من أجله.

يمكن أن يكون لكيركغارد الكلمة الأخيرة هنا، معيداً الناقدَ الكافرَ إلى رشده. مع ذلك، كم من الشعراء، الذين لم يأتوا بعد، يستحقّون دعوةً كهذه؟ من يستطيعُ أن يتحمّل هذا البهاءَ الثقيلَ، وكيف بمقدورنا التعرّف عليه عندما يأتي؟ هنا كيركغارد ثانيةً:

ذاكَ الذي لا يعملُ، لا يحصلُ على كفاف يومه، بل يبقى تائهاً، تماماً مثلما خدعت الآلهةُ أورفيوس بطيف هوائيّ كبديلٍ لحبيبته، وخدعتهُ لأنّه كان أنثوياً، تنقصه الشجاعةُ، ولأنّه عازف ناي، وليس رجلاً. هنا، لا ينفعُ أن يكون إبراهيمُ أباً للمرء، أو أن يكون للمرء سبعة عشر جدّاً ـ ذاك الذي لا يعملُ، عليه أن يعتبرَ بما كُتب حول نساء إسرائيل، لأنّه سوف ينجبُ الرّيحَ. ولكن ذاك الذي يريدُ أن يعملَ فإنّما يُسهمُ بإنجاب أبيه

مـع ذلـك، فـإنّ أب كيركغـارد هنـا هـو إشـعيا، الـشاعر القـويّ بالفطرة، والنصّ المذكور آنفاً يمزّقُ النفسَ حيث أرادَ له كيركغـارد أن ينعشَها. ربّما كانت الكلمةُ الأخـيرةُ تكمـن في قلـقِ التـأثّر ذاتـه، وفي نبوءة إشعيا حول عودة الأسلاف. ما سيأتي لم يجعل كيركغارد قلقـاً، لكنه يظلّ تعبيراً فصيحاً عن سخطِ الشّعراء:

> **كمثـل امـرأةٍ حبلى بطفـلٍ تقـتربُ مـن سـاعةِ مخاضـها، وتتوجّـعُ، وتـصرخُ مـن آلامِهـا، كـذلك كنّـا في حـضرةِ رؤيتك، أيّها الربّ.**

كنّا حبالى بطفل، وكنّا نتوجّعُ، لكنّنا أنجبْنا الريحَ، ولم نـستطعْ أن نـنشرَ خلاصـاً في الأرض. كـذلك لم يـسقطْ أولئـك الـذين يـسكنون العالم.

عبادك الموتى سوف يعيشون، وسوف يُبعثون مع جـسدي. انهـضْ وغنِّ أنتَ، يا من يـسكنُ هـذا الغبـارَ: لأنّ نـداكَ هـو نـدى العـشب، والأرضُ سوف تلفظُ موتاها.

* * *

الفصل الثالث

لو أنَّ الشابَّ الصغيرَ آمنَ بالتكرار، وآمنَ بما لا يمكنُ له تحقيقَـه؟ أية جوّانيةٍ كان بإمكانه أن ينالَ!

كيركغارد

KENOSIS

أو التكرار والقطيعة

"اللامألوف"، بوصفه "اللاّعاديّ"، يتمّ اكتناهَه أنّى ذُكّرنا بنزعتنا الدّاخلية للاستسلام لأنساق محمومة من العمل. وبتجاوزهِ مبدأُ اللذة الشيطانيّ داخل الذات، يستسلم المرءُ "لعصاب التكرار". رجلٌ وامرأةٌ يلتقيان، بالكاد يتبادلان أطرافَ الحديث، ثم يدخلان في رباط من النزاعات المشتركة، ويتمرّنان، ثانيةً، على ما كانا قد خبراه معاً من قبل، رغم أنّه لا يوجد ما هو "من قبل". واضعاً نصب عينيه مسألة "اللاّمألوف"، يؤكّد فرويد أنّ "كلّ مظهر عاطفيّ، مهما كانت خاصيّته، يتمّ تحويله، بواسطة الكبت، إلى قلق مرضي". ومن بين حالات القلق تلك، يعثر فرويد على صنف اللاّعادي، "والذي يمكن أن يتمظهرَ فيه القلقُ كانبثاقٍ من شيءٍ تمّ كبحَه، ثمّ عاد ليطفو ثانية". ولكن هذا "اللامألوف" يمكن، في الآن ذاته، أن يُسمّى "المألوف". يقول فرويد: "إنّ هذا اللاعادي في الحقيقة ليس شيئاً جديداً أو غريباً، ولكنّه شيء مألوف ومكرّس في العقل، أُقصي فقط من خلال عملية الكبت".

أقدّم الحالة الخاصّة لقلق التأثّر كتنويع على موضوعة اللاّعادي. إنّ خوف الإنسان اللاواعي من الخصاء يتمظهر في شكل اضطراب فيزيولوجي في عينيه؛ أما خوف الشاعر من أن يبطلَ أن يكون شاعراً فيتمظهرُ في شكل اضطرابٍ في رؤياه. إمّا أنه يرى بوضوحٍ بالغ، مترافق مع طغيان تشرنقٍ حادّ، كأنّما تريدُ عيناهُ أن تؤكّدان نفسيهما

ضدّ كلّ ما في كيانِه، أو ضدّ العالم بأسره، وإمّا أنّ رؤياه تُصاب بالغبش، وبالتالي يرى الأشياء من خلال ضبابية إقصائية. ثمة نوعٌ من الرؤيا، يهشّمُ ويشوّهُ المرئي، وآخرُ، لا يرى، في أحسنِ حالاتِه، سوى غيمة ساطعة.

النقّاد، في دخيلتهم، يحبّون الاستمرارية، ولكن ذاك الذين يعيش فقط في الاستمرارية لا يمكنه أن يصبح شاعراً. إله الشعراء ليس أبولو، الذي يعيش في إيقاع التكرار، ولكنّه المارد الأصلع المدعوّ "الخطأ"، الذي يقطنُ أقصى الكهف، ويظهرُ بين الفينة والأخرى، خلال فواصل غير متّسقة، ليعتاشَ على الموتى الجبابرة، في ظلام القمر. ابنا عمّ الخطأ الصغيران، وهما الانحراف والتكامل، لا يذهبان أبداً إلى الكهف، لكنّهما يحتفظان بذكريات مبهمة عن حقيقة كونهما وُلدا هناك، وهما يملكان تصوّراً نصف واضح على أنّهما سيخلدان للراحلة أخيراً، بالعودة إلى بيتهما، الكهف، وقضاء نحبهما هناك. في غضون ذلك، هما أيضاً يحبّان الاستمراريةَ، لأنّهما لا يملكان مجالاً حيوياً سواها. وباستثناء الشعراء المحمومين، وحده القارئ المثاليّ، أو العاديّ، حقيقيةً، يحبّ القطيعةَ بذاتها، وهو قارئٌ ما يزالُ ينتظرُ بأن يولد.

تاريخياً، القراءةُ الشعريةُ الضالّة علامةُ صحّة، لكنّها على الصعيد الفرديّ، إثمٌ ضدّ الاستمرارية، وضدّ السلطة الوحيدة التي يُحسب لها حساب، أقصد الملكيةَ أو أسبقيةَ المبادرة بإطلاق تسميةٍ ما. الشعرُ نوعٌ من الملكية، مثلما هي السياسةُ ملكيةٌ أيضاً. يشيخُ هرمزَ ليصبح مارداً أصلعاً، يسمّي نفسه الخطأ، ويؤسّس تجارةً. العلاقاتُ الشعريّة التناصّية ليست تجارةً، وليست لصوصيةً، إلا إذا كنتَ ستنظر إلى رومانس العائلة كسياسة تجارة، أو كديالكتيك لصوصيةٍ، وهذا ما

توضّحه بجلاء قصيدة بليك، (المسافر الذهني). لكنّ الحكمة الكئيبة التي تحكم رومانس العائلة تُظهِر صبراً قليلاً إزاء كيانات ثانوية كهذه، ممّا قد يسعدُ اقتصاديو الرّوح. هذه ستكون بمثابة أخطاء صغيرة وسخيّة، وليست الخطأ الفادحَ نفسَه. الخطأ الأكبرُ الذي نأمل أن نلتقيه ونرتّبهُ هو فانتازيا كلّ شاعرٍ مريد: انشدْ التضادّ بما فيه الكفاية، وعشْ لتخلقَ نفسَك.

يجلبُ اللّيلُ لكلّ متفكّرٍ وحيدٍ التعويضَ الواضح عن خلفية معيّنة، تماماً كالموت الذي يخافُه الشعراء، هذا الموتُ الذي يصادقُ كلّ الشعراء الأقوياء بشكل طبيعيّ. أوراقُ الشّجرِ تصيرُ نداءات مكتومة، والنداءات الحقيقيةُ لا يسمعها أحد. الاستمرارية تبدأ مع الفجر، وما من شاعرٍ، ضمنَ إطار استطاعته كشاعرٍ، لديه الاستعداد لأن يعيرَ انتباهاً لنداء نيتشه العظيم: "حاولْ أن تعيشَ كأنّه الصّباح". بوصفه شاعراً، يحاول المريد أن يعيشَ كأنّه في منتصفِ الليل، أي منتصفِ ليلٍ معلّقٍ. لأنّ إحساس المريد الأوّلي، بوصفه شاعراً صُقل حديثاً، هو إحساسُ من رُمي، عمودياً وأفقياً، على يدِ المجدِ نفسه، الذي أتاحَ اكتناهُ الشاعر له، والعثور عليه، أن يصنعَ منه شاعراً. إنّ فضاء المريد الأوّلي هو اليمّ، أو حوافّ اليمّ، وهو يعي أنّه وصل عنصرَ الماءِ من خلال سقطةٍ ما. ما هو غريزيّ فيه سوف يبقيه هناكَ، لكنّ الهاجس التضادّي سوف ينتشله وينقلُه إلى الشطّ، ليبحث عن نارِ وقفتِهِ الخصوصية.

جلّ من ندعوه بالشعر ـ منذ عصر الأنوار، على أية حال ـ هو هذا البحثُ عن النّار، أي، عن القطيعة. التكرارُ ينتمي إلى الشّاطئ المائي، والخطأُ يهبط فقط على أولئك الذين يذهبون إلى ما وراء

القطيعة، في رحلة هوائية صوب حرّيةٍ مخيفةٍ من حالة فقدان الوزن. تتحركُ البروميثية، أو البحث عن القوّة الشعرية، بين قطبي الانرماء (الذي هو بمثابة تكرار) والمغالاة (الجنون الشعريّ، أو الخطأ). هذه فقط مجرّد رحلة دائرية، وغايتُها الوحيدة، بل مجدها الأساس ـ بالضرورة ـ هو أن تفشل. يمكن لحفنة فقط من الشعراء ـ منذ القدامى العظام ـ أن يكسروا هذه الدائرة وينجوا بأنفسهم، ليدخلوا حالةَ السموّ المضادّ، أو حالةَ شعر الأرض، ولكن هذه الحفنة القليلة (ميلتون، وغوته، وهوغو) هم أشباهُ آلهة. الشعراءُ الأقوياءُ في وقتنا الحالي ممن يكتبون بالإنكليزية، والذين يدخلون باقتدار حلبةَ الصراع مع الموتى، لم يذهبوا أبداً بعيداً بما فيه الكفاية ليدخلوا هذه المرحلةَ الرابعةَ، أو شعرَ الأرض. الشعراء المريدون يتكاثرون، لكن حفنة فقط تقدرُ على إكمال الرحلة البروميثية، وثلاثة أو أربعة من هؤلاء يفوزون بشعر القطيعة (هاردي، وييتس، وستيفنس)، هنالك حيثُ تُكتبُ قصيدةُ الهواء.

حيثما تكونُ قصيدةُ السلف، دعْ قصيدتي تكون. هذه هي الصيغةُ العقلانيةُ لكلّ شاعر قويّ، ذلك لأنّ الأبَ الشعري ذُوّبَ في الهو، وليس في الأنا الأعلى. الشاعر المقتدر يصمد أمام سلفِه مثلما صمدَ إيكهارت (أو إمرسون) أمام الربّ، ليس كجزء من الخلق، بل كأفضل جزءٍ منه، أو كجوهرٍ لامخلوقٍ من الروّح. من زاوية مفهومية، فإنّ المشكلة المركزية التي يواجهها القادمُ المتأخّرُ هي بالضرورة التكرار، لأنّ التكرار المصّعد جدلياً إلى مرتبة إعادة الخلق هو طريقُ الاستزادةِ للمريد، إذ يقصيه بعيداً عن رعبِ اكتشافِ نفسهِ كنسخةٍ فحسب أو كصدىً بعيد.

التكرارُ، بوصفه إعـادة إنتـاج للـصور مـن ماضـينا، تلـك الـصور الممسوسة التي تقاومها عبثاً رغباتُنـا الحاضـرةُ، هـو أحـدُ الخـصوم الرئيـسين ممـن وضـعَ علـم الـنفس علـى عاتقـه مهمـةَ التـصدّي لهـا بشجاعة. التكرارُ، من منظور فرويد، هو، جوهرياً، فعـلٌ لا إراديّ، يتقلّصُ إلى غريـزةِ المـوت بفعـل اللامبـالاة، والانكفـاء، والتقوقـع. يقتدي الباحثُ فينيتشل، وهو موسوعيّ عبوسٌ، درسَ ديناميات علـم النفس الفرويدية، بالمؤسّس فرويد في إعطائه فسحةً للتكرار "الفاعـل" من أجل الفوز بالسيادة، وأيضاً في تأكيده علـى التكـرار "الهـدموي"، الذي هو بمثابة محنة عصابية، والأكثر سطوعاً في خيال فرويد. يفـرّق فينيتشل، بحسب رأيه، بين "الهدموية" وبين آليات الدفاع الأخرى:

> **في تـشكيل ردّات الفعـل، ينبثـق موقـفٌ ينـاقضُ الموقـف الأصـليّ. في حالـة الهـدم، يـتمّ اتخـاذ خطـوة أخـرى إضـافية. يـتمّ القيـام بـشيءٍ إيجـابيّ يكـون بمثابـة ـ إمّا واقعياً أو سـحرياً ـ النقيض لـشيءٍ آخـر هـو، واقعياً أو في الخيـال، شـيءٌ تمّ إنجـازَه مـن قبـل ـ إنّ فكـرة الكفّارة نفسها أو التوبة ليست سوى التعبير عن الإيمان بإمكانية ممارسة هدموية سحريةٍ من نوعٍ ما.**

يبقى الفعلُ الإراديُّ، هنا، تابعاً للتكرار، ولكن مع حـدوث قلـبٍ جذريٍّ للدلالة اللاواعيـة. ففـي عـزل فكـرة عـن مـدلولها العـاطفيّ، الأصليّ، يظلّ التكرارُ أيـضاً مهيمنـاً. ثمـة "مـا وراء مبـدأ اللـذة"، في عبارة فرويد الشهيرة، منطقةٌ مظلمـةٌ، تميّـز أيّ سـياق نفـسيّ، لكنّهـا مظلمة، وبخاصّة في حقل الشعر، الـذي يجـب أن يمـنح لـذّةً مـا. إنّ بطل (ما وراء مبدأ اللّذة) طفلٌ في شهره الثـامن عـشر، ويلعـب لعبتَـه

المفضّلة "المحرس"، ويتقنُ اختفاءات أمّه، عبر مسْرحة دورة غيابها وعودتها. أن يجعل من هاجس اللّعب مثالاً آخر لعصاب التكرار فهذا بمثابة جرأة أخرى من جانبِ فرويد، ولكنها لا تماثل جرأة القفزة العظيمة في إحالة هاجس التكرار بمجمله إلى غريزة الانكفاء التي يتمثّل هدفُها البراغماتيّ في الاحتضار.

يخبرنا لاكان، وهو نفسه لاعبُ قفزٍ ماهر، أنّه "في ذات الوقت، بينما يضعُ الفعلُ اللاإراديُّ للتكرارِ نصبَ عينيه الزّمانية التاريخانية لتجربة التحوّل، تعبّرُ غريزةُ الموتِ، جوهرياً، عن سقف الوظيفة التاريخية للموضوع". هكذا، إذن، يرى لاكان لعبةَ "المحرس!" كفعلٍ مؤنسَن لخيالِ الطفل اللفظيّ، حيث تقرنُ الذاتيةُ استقلاليتَها بولادةِ الرّمز. "أفعالُ التسامي التي يكشفها لنا فرويد في ومضةٍ من العبقرية، يمكن أن ندرك معها أنّه في اللحظة التي تصبح فيها الرغبةُ إنسانيةً، تكون نفسُها اللّحظةَ التي يولدُ فيها الطفلُ، منتقلاً إلى اللغة".

مفهومُ لاكان لهذا "السقف"، أو لموتنا، يتبدّى في شكلِ "ماضٍ يعبّرُ عن نفسه معكوساً في التكرار". غير أنّ ما يزحفُ فوق خليطِهِ الفضوليّ، المكوّن من فرويد وهيدغر، هو الشبحُ العملاقُ لتكرار كيركغارد، أو"أرقُ الكينونة التي تستهلكُ نفسها"، في عبارة لاكان. التكرارُ الفرويديُّ لا يمكنُ تأويلُه إلا ازدواجياً، مثله كمثلِ كلّ الأفكار السيكولوجيّة، لأنّ فرويد يتوقّع منّا دائماً أن نفصل بين المضمونين، الظاهريّ والباطنيّ. لقد صاغ كيركغارد، الأكثر ديالكتيكيةً، بالمقارنة مع هذه المفارقة الرومانتيكية، مفهوماً للتكرار أكثر قرباً إلى مفارقات التكتّم الشعري منه إلى ما قد تسمح به آلياتُ العزل أو"التفكيك" الفرويدية.

التكـرارُ، بحسب كيركغـارد، لا يحـدثُ أبـداً، لكنّـه يقـتحمُ، أو يتخطّى حدوداً معيّنةً، بما أنّ "موضعتَه تتمّ باتجاهِ الأمـام"، كعمليـةِ خلق الله للعالم:

لو لم يكن الله قد أنتجَ التكرارَ بإرادته، لما كان العالمُ قد أتى إلى الوجود. إما أنّه (أي الله) كان سيتّبعُ الخطط الخفيّة للأمل، أو أنّه كان سيسحبُ كلّ شيء، ويحتفظُ به في الذاكرة. هذا لم يحدث، وهكذا يستمرّ العالم ويدومُ، بفعل حقيقة كونه تكراراً.

الحياةُ التي كانت قائمةً، يوماً، ستصبحُ حاضرةً الآن. كيركغـارد يقول إنّ ديالكتيك التكرار "سـهل"، ولكـن هـذه ليـست مـن دعاباتـه المفضّلة. دعابتُهُ المثلى حول التكرار قد تكـون أيـضاً دعابتـه الأولى، وتبدو لي مقدّمةً فاخرةً لديالكتيك التكتّم الشعريّ:

التكرارُ والتذكّرُ هما الحركةُ نفسُها، ولكن باتجاهين متعاكسين؛ لأنَّ ما يتمّ تذكّره هو أمرٌ قد فاتَ، وهو يتكرّرُ باتجاه الوراءِ، في حين أنّ التكرارَ، الذي تدلّ تسميتُه عليه، فيتمّ تذكّره باتجاه الأمام بناءً على ذلك. التكرارُ، إذا كان ممكناً، يجعلُ المرءَ سعيداً ـ بشرط أن يعطي نفسَه وقتاً لكي يعيشَ ولا يعيش، في آنٍ معاً، في لحظة الولادة بالذات، محاولاً إيجادَ عذرٍ لاقتناص الحياة، ومدّعياً، على سبيل المثال، أنه كان قد نسي شيئاً ما.

مداعباً أفلاطون، يقوم منظّرُ التكرار باقتراح حـبٍّ ممكـن، ولكنـه ليس مطلقاً، وهو الحبّ الوحيدُ الذي لـن يجعـل مـن المـرء شخـصاً بائساً، أقصدُ، حبّ التكرار. الحبّ المطلق هو أن نحبّ، حتى عنـدما

يكتشف أحدُنا أنّه ليس سعيداً، لكنّ التكرار ينتمي إلى اللاكمال، أي إلى فردوسنا. الشاعر القويّ يستمرّ في الحياة لأنّه يعيش قطيعة التكرار "الهدمويّ"، و"العازل"، لكنّه يبطل أن يظلّ شاعراً، إذا لم يستمرّ في معايشة استمرارية "التذكّر باتجاه الأمام"، عبر اقتحام باتجاه نضارة تكرّرُ إنجازات سلفِهِ.

نستطيعُ الآن أن نعدّل ونقول إنّ التكتم السعري يعني النظرَ بانتقاصٍ إلى ما فعلَهُ السلفُ، (والوقوع ضحيةً له)، لكن كلمة "انتقاص" ذاتها لها معنى جدلي هنا. إنّ ما فعله الأسلاف كان قد رمى المريد في حركة التكرار، العمودية والأفقية، وهو تكرارٌ سرعان ما يفهمُ المريدُ أنّ عليه أن يفكّكَه ويؤكّده جدلياً، على حدّ سواء. آلية الهدم متوفّرة بسهولة، كمثل كلّ آليات الدفاع النفسية، لكنّ عملية التكرار، بواسطة التذكّر باتجاه الأمام، لا يتمّ تعلّمها بسهولة. عندما يستحضرُ المريدُ ربّةَ الشعر لكي تساعدَه على تذكّر المستقبل، إنّما يسألها عن عونٍ ما لصالحِ التكرار، ولكن ليس بالمعنى الذي يطلب فيه الأطفالُ من الحكواتي أن يعيد على أسماعهم القصّة نفسَها. الطفل الذي يتعلّم قصّةً، كما يقترح سشاشتل في كتابه (تحوّلات)، يسعى لكي يعتمد على القصّة، تماماً مثلما نعتمدُ على قصيدةٍ مفضّلةٍ، نحتفظ بكلماتها ذاتها في أوّل مرّة نفتحُ فيها كتاباً معيّناً. ثباتُ الموضوع يجعل الاستقصاء بواسطة الانتباه العالي ممكناً، وسشاشتل يعتمد على هذا الأساس، عندما يشكّك، متفائلاً، بإصرارِ فرويد على طغيان هاجس التكرار في لعب الأطفال. في لبّ فكرةِ سشاشتل خلافٌ عميقٌ مع نظرية فرويد الاختزالية حول أصل الفكر. إنّ فكر السلف، بالنسبة لفرويد، هو دائماً، وفقط، بمثابة إشباع هوسيّ للحاجة، وتخيّلٌ فانتازيّ يُستبدَلُ فيه الإشباع الرغبوي، حيث يسعى الأنا إلى مزيد من الاستقلالية عن الهو، بشكلٍ يفوقُ قدرتَه على التحقيق.

ذلك أنّ الأنا يكابدُ حقيقةَ كونِهِ قد "رُمي" بعيداً، في علاقتِهِ ب "الهو"، وليس مع الأنا الأعلى أو الرّقيب. ربّما كان محلّلو الأنا النفسانيين على حقّ في مراجعتهم لفرويد، ولكن ليس من موقع ناقد الأدب، الذي يجب أن يحيل طاقات الخلق إلى منطقة (لا تهمهمّ كثيراً تسميتها)، تعزلُ الأنا لكي تجابهَ العالمَ الشّاملَ لكلّ ما ليس ـ لي، أو ربّما بشكل أفضل، عالم "الكثافة الباسكالية اللامحدودة لفضاءات أجهلُها، وتجهلني" مقذوفاً في الرّحابة الخارجية للمادّة الديكارتية، يتعلّم الأنا عزلتَه الخاصّةَ، ويسعى بشكل تعويضي إلى الفوز باستقلاليةٍ خادعةٍ، وما يمكنُ أن يوهمَه الشعورَ بأنّه خُلِقَ حرّاً:

> **ما يجعلُنا أحراراً هو معرفةُ من كنّا، وما الذي أصبحنا عليه، وأين كنّا، وإلى أين رُمينا، وإلى أين نسرعُ الخطى، ومن أيِّ شيءٍ تطهّرنا، وما الولادةُ، وما البعثُ.**

لا تتركُ هذه الحكمةُ لفالنتاين، كما يعلّق هانس جوناس، فسحةً للحاضرِ "الذي يمكن للمعرفة أن تأخذَ محتواه موضوعاً لها، وعبر التقصّي تُبقي على القفزة الأمامية". يوازي جوتناس الغنوصيةَ "التي رُمينا في أتونها" بالتجاوز الهيدغريّ والتشرّد الباسكالي". تستلزمُ حالةُ أيّ مريدٍ، ما بعد ديكارتي، بوصفه غنوصياً رغماً عنه، مقارنةً أبعد. على أية حال، ربّما كانت عظمةُ ييتس المخيفة متأتيةً من غنوصيتِهِ الطّوعيةِ، ومن كُنْهِهِ العميقِ لمدى حاجتِهِ إليها كشاعر.

عندما نتوقّفُ عن التوقّع، يجيءُ، ربّما، من يكافئنا. هذا هو اتجاهُ كيتس، لأنّه كان حيادياً تماماً حيال ما يُنتظَرُ منهُ كشاعرٍ، لكنه آمن

تماماً، مع هذا، بتلبيةِ كلّ المتطلّبات. ولكن القصيدة ـ حتّى تلك التي بلغتْ حدّ الكمال كقصيدة كيتس (إلى الخريف) ـ شبكةٌ من الانزياحات. حتّى كيتس، يجب أن يكون نبيّ القطيعة، حيث تعني التجربة، بالنسبة إليه، في المحصّلة الأخيرة، شكلاً آخر من أشكالِ الشلَل. بين الشاعر ورؤيته للحقيقيّ، أو لإلهٍ مجهولٍ، (أو لذاته التي شُفيت، وصارت أصيلةً) يقف الأسلافُ كحشد من الحكماء الغنوصيين. شبابنا الشعراء، منذ وهلة مضت، كانوا أشباهَ ـ غنوصيين، يؤمنون بصفاء جوهريّ يؤسّس ذواتهم الحقيقةَ، وهو صفاءٌ لا يمكن أن يُمسّ بالتجربة الطبيعية الصرفة. ينبغي على الشعراء الأقوياء أن يؤمنوا بشيء من هذا القبيل، متسلّحين دائماً بأخلاقية إنسيّة، لأنّ الشعراء الأقوياء، بالضرورة، شاذّون، وكلمة "بالضرورة" هنا تعني "كأنّما أصابهم مسّ"، أو كأنّما يعبّرون دائماً عن عصاب التكرار. "شاذّ" حرفياً تعني "أن تنحرف عن طريق الصواب"، ولكن أن تسير على الصراط المستقيم باتجاه السلف يعني أن لا تنحرف مطلقاً، وبالتالي سيكونُ أيّ انحيازٍ، أو ميلانٍ، نوعاً من الشذوذ، في العلاقة مع السلف، إلا إذا كان السياق نفسه (مثل الأرثوذكسية الأدبية المحيطة بنا) يسمح للمرء بأن يتحوّل إلى متقمّص للشذوذ، مثلما كان الحال مع المسار الفرنسي الذي يمثله الثلاثيّ بودلير ـ مالارميه ـ فاليري، في علاقته مع ادغار بو، أو فروست مع إمرسون. نجد جذرَ الفعل "ينحرف" (swerve)، (الجذر الأنكلو ـ ساكسوني هو sweorfan) دلالياً في أفعال من مثل "ينظّفُ، ينقّحُ، أو يلمّعُ"، وبالاستخدام، يعني "يشذّ، أو يخرجُ عن الخطّ المستقيم، أو ينأى بعيداً (عن القانون، الواجب، العادة)".

مع هذا، فإنّ خيالَ الشّاعر القويّ لا يستطيع أن يرى نفسَه شاذّاً؛ والنزعةُ التي تحكمه شعوره بالصحّة إزاء السَبق الحقيقي. من هنا يأتي التكتّم الشعريّ، clinamen، الذي يقوم افتراضه الجوهريّ على أن السلف أخذ اتجاهاً خاطئاً، عبر فشله بأن ينحرف بما يكفي، أي ينحرف تماماً عند ذاك الميلان، عندئذ وهناك فقط، عند زاوية النظر تلك، سواء أكانت شفافة أم قاتمة. مع ذلك، هذا قد يبدو هذا مثيراً للاكتئاب، وليس مطمئناً لأحد. إذا كانت موهبةُ الخيال تأتي بالضرورة من شذوذِ الروح، فإنّ المتاهة الحيّة للأدب، تُشادُ، إذن، فوق حطام كلّ هاجس عزيزٍ علينا. هكذا تبدو الحقيقة، وهكذا يجب أن تكون ـ كنّا مخطئين عندما أسّسنا، بشكل مباشر، حركةً إنسانيةً موضُوعها الأدب ذاته، وعبارة "آداب إنسانية" تخفي تناقضاً في الاصطلاح. إذ ما يزال من الممكن تأسيس حركة إنسانية تقوم على دراسة أكمل للأدب مما استطعنا تحقيقه حتى الآن، ولكن ليس على الأدب ذاته أبداً، أو على أيّ تمظهرٍ مثالي لمنظوماته الضمنية. الخيالُ القويُّ يجد ولادتَه المؤلمةَ عبر التوحّشِ والتمثيل الضالّ. الفضيلة العطوفة الوحيدة التي نأمل بأن نعلّمها من خلال دراسة أكثر تقدّماً للأدب مما استطعنا فعله حتى الآن، هي الفضيلة الاجتماعية لانفصال المرءِ عن خيالِه، مع الأخذ بعين الاعتبار دائماً بأنّ انفصالاً من هذا النوع، عندما يصير مطلقاً، قد يقومُ بتدمير كلّ خيال فرديّ.

حيثما يوجد انفصال في مواجهة المرء لخياله، تكون القطيعةُ ممكنةً. حيثما تنتهي الرغبة، يبدأ التكرارُ بالنبض، سواء يعادُ تخيّله أو لا. لا توجدُ أسماءٌ، يقول فاليري، لتلك الأشياء التي يكون الإنسانُ حولها وحيداً، في الحقيقة، وولاس ستيفنس يحثّ شاعرَه المريدَ بأن يخلعَ الأضواءَ والتعريفات جانباً، من أجل أن يجد الماهيات التي

تزيحُ الأسماء العفنةَ التي لن توفّر للمرء فضاءً للخلوة. هذا الظلام هو القطيعة التي يستطيع المريد أن يرى ثانيةً من خلالها، ويكتنهَ، من جديدٍ، وهمَ السبق الغضّ.

النظير العاطفي الأفضل لهذه القطيعة، لن يكون الحبّ الأوّل، ولكن الغيرة الأولى، و"الأوّل" هنا تعني، بشكل واعٍ، الأوّل. الغيرةُ - كامو جعل كاليغولا توبّخ زوجاً ديّوثاً - مرضٌ يدخلُ في تركيبتِهِ الغرور والخيال. الغيرةُ - لسان حال كلّ شاعر قويّ سيقول لكاليغولا - تتأسّس على خوفنا من أنّه لن يكون ثمّة من وقتٍ، في الحقيقة، لمزيد من الحبّ، مما لا يقدرُ أن يستوعبَه الزمنُ. القطيعةُ، بالنسبة للشعراء، لا توجد في شروخ الزمن، مثلما توجد في لحظات المكان، حيث يتمّ تفريغُ التكرارِ، وكأنّما اقتصاد اللّذة لا علاقة له مطلقاً بإطلاق سراحِ التوتّر، بل بحقيقةِ كوننا تائهين عقلياً.

دعونا نعود إلى بيان فرويد المتأخّر، في عام 1920، والذي ما يزالُ صاعقاً، في كتابه (ما وراء مبدأ اللّذة)، حيث يعْزو فيه اللعبَ الإيروتيكيّ إلى عُصاباتٍ متكرّرة، ويربطها بلعبة إرنست فرويد الصغير "المحرس" عن الهجر الأمومي، العزيزة جداً على تخيّلات جاك لاكان. كلّ هذه هي بمثابة "أفعال تكرارية لا إرادية"، وفي تنقيحِ فرويد الأخيرة، هي شيطانية، مدمّرة للذات، ومسخّرة لعبادة الإله ثاناتوس:

> **ربّما بتنا أكثر تكيّفاً مع الحتمية [غريزة الموت] لأنّها تختزن بعض العزاء. إذا كنا أنفسنا سنموت، ونخسر بالموت أولاً أولئك العزيزين على قلوبنا. فمن الأسهل أن نخضع لقانون بلا شفقة في الطبيعة، للحتمية السامية، من أن نخضع للصدفة التي ربّما فات أوانها منذ أمد.**

كان هذا فرويد المتأخّر، ولكن كان يمكن أن يكون أيضاً إمرسون المتأخّر، في (سلوك الحياة)، وخاصّة تقديسه الأغبر للحتمية الجميلة. كلاهما، فرويد وإمرسون، يحيلُ هذه الحتمية الرفيعة إلى العدوانية، ويضعُ نقيضاً أيروسياً لها، هو، لدى فرويد، رؤيا موسّعة لمبدأ اللّذة، "الليبيدو"، ولدى إمرسون رؤيا متأخّرة، وغالباً غير معرّفة، للرّوح الأعلى. غير أنّ كلّ واحدٍ منهما لم يكن أقل تناقضاً من الآخر، إزاءَ آليات الدفاع لدى الأنا، الموجّهة ضدّ أشكال التكرار التي تقودنا إلى "ثاناتوس". ولكن، وبحسب تحليلات فرويد لهذه الآليات، وبخاصة ما سبق واقتبسْتهُ من فينيتشل، فإنّ دعامةً نظريةً قد قُدّمت للنقد لكي يوصّفَ آليةَ دفاعِ الشعراء الأقوياء ضدّ التكرار، ومغامرتهم المنقذة (والقاتلة في الوقت نفسه)، في فضاء القطيعة.

لدراسة القواسم التنقيحية التي تميّزُ العلاقات الشعريّة التناقضيّة، أضيف الآن بعداً ثالثاً هو kenosis أو "الإفراغ"، وهو بمثابة حركة الخيال "الهدموية" و"العازلة"، في آن معاً. أخذتُ المصطلح من القدّيس بطرس في وصفه "لتواضع" ذات المسيح وتدرّجها من إلهٍ إلى إنسان. فيما يخصّ الشعراء الأقوياء، يمثّل هذا القاسمُ فعلَ تنقيحٍ يترافقُ مع حركة "إفراغ" أو "مدٍّ وجزر"، تشرطُ العلاقة مع السلف. هذا "الإفراغ" هو بمثابة قطيعة محرِّرة، تجعل نوعاً من القصائد ممكناً، حيث لا تسمحُ المحاكاةُ البسيطةُ لفيضِ السلف أو ربوبيّته بتحقيقه. "هدم" قوّة السلف داخل الذّات يخدم أيضاً في "عزل" الذات عن نيرِ السّلف، منقذاً بذلك الشاعر اللاحق ـ المتأخّر، من أن يتحوّل إلى تابو بذاته ولذاته. فرويد يؤكّدُ علاقةَ آلياتِ الدفاع بمجمل منطقة المحظورات، ونلحظ هنا علاقة "الافراغ" بسياق المحرمات التي تُرتكَبُ ثمّ تُطهّر.

لماذا يشكّل التأثّرُ، عموماً، والذي يمكن أن يمثّلُ علامة صحّة، حالةَ قلقٍ، عندما يتعلّق الأمر بالشعراء الأقوياء؟ هل يربح الشعراء الأقوياء أم يخسرون أكثر كشعراء، في مضمار مصارعتهم لآبائهم الشبحيين؟ هل تقومُ هذه قواسم التنقيح التي أسميناها clinamen، tessera، kenosis، وسواها، والتي تعدّلُ أو تسيءُ تأويلَ الأسلاف، بمساعدة الشعراء على فردنة ذواتهم، وعلى أن يكونوا، حقيقةً، أنفسَهم، أم أنّها تشوّهُ الأبناء الشعريين، بقدر ما تشوّه الآباءَ؟ أنا أفترض أنّ لهذه القواسم التعديلية الوظيفة نفسها في العلاقات الشعرية المتداخلة لتلك التي تؤدّيها آليات الدفاع في حياتنا النفسية. هل تقومُ آلياتُ الدفاع في حياتنا اليومية بإلحاق أذىً بنا، يفوقُ نوبات التكرار التي تحاول أن تحرّرنا منها؟

يبدو فرويد هنا، أكثر وضوحاً، رغم جدليته، في مقالته المتأخّرة القويّة، بعنوان "تحليلٌ ينتهي ولا ينتهي"، المكتوبة عام (1937). إذا أردنا أن نستبدل المريدَ الشعريّ بـ"الأنا" الفرويديّ، والسلف بـ"الهو"، فإنّ فرويد يقدّمُ لنا صيغةً جيّدةً لمأزقِ الشّاعر:

> **عبر أمدٍ طويل، يمدّنا الهروبُ، وتجنّبُ المأزق الصعبة، بوسائل وقائية لمواجهة الخطر الخارجيّ، لدرجةٍ يصبح فيها الفردُ قوياً بما فيه الكفاية للتخلّص من التهديد، عبر تعديلٍ فعّال للواقع. ولكن لا أحد يستطيع أن يهرب من نفسه، وما من هروب ينفع ضدّ خطرٍ يأتي من الداخل من هنا، كانت آلياتُ الدفاع لدى الأنا ملزمةً بفبركة الإدراك الداخليّ، بحيث تبثُ لنا صورةً ناقصة ومشوّهة عن الهو. في علاقاته مع الهو، يُصاب الأنا بشلل، هو نتاج قيوده أو عماه حيال أخطائه، والنتيجة، في حقل الحوادث الفيزيائية، يمكن أن تُشبّهَ بالتقدّم الذي يحرزهُ عابرٌ مسكينٌ، في بلدٍ لا يعرفه .**

إنّ غاية آليات الدفاع هي تجنّب الأخطار. ولا أحدَ يستطيعُ أن ينكرَ بأنّها آليات ناجحة. إذ، من المشكوك فيه أن يستطيعَ الأنا التخلّي عنها، عبر تطوّره، ولكن من المؤكّد أيضاً أنّ هذه الآليات يمكن أن تصبح نفسَها مصدرَ الخطر. ليس أمراً نادراً أن يدفع الأنا ثمناً باهظاً لقاءَ الخدمات التي تقدّمُها له هذه الآليات.

هذه الرؤيا الكئيبة تنتهي مع الأنا الناضج، أي الأنا، في أوج قوّته، وهو يدافع عن نفسه ضدّ أخطار متلاشية، باحثاً عن بدائل لهذه الأصول المتلاشية. في بؤرة الصراع، بالنسبة الشاعر القويّ، تمثّل هذه البدائلُ المنجزةُ صورَ المريدِ الأولى عن نفسه، هو الذي ينعي المجدَ الذي لم يستطعْ أن يحظى به أبداً. قبل أن نترك جانباً النسق الفرويدي، دعونا نتفحّص، بشكل أكثر دقّةً، الآليات الهامّة "للهدم" و"للعزل"، قبل العودة إلى الظّلام الذي أطلقتُ عليه قاسمَ "كينوسيس" أو "الإفراغ".

يحيل فينيتشل "الهدم" إلى التفكير، وهو التنظيف الذي ما يزالُ يخضعُ لتابوات التطهّر، والذي ينزع، في المحصلة، إلى فعلٍ هو نقيض الفعل الإرادي، وإن كان يمارس الفعل نفسه، تناقضياً، مع المعنى المعكوس، اللاّواعي. التسامي الفنّي، بناءً على هذه الرؤيا، مرتبطٌ بمواقف تميلُ إلى تفكيك المدمّرات التخييلية. يقومُ "العزلُ" بفصلِ ما كان ملتحماً، محافظاً على الصدمات، رغم تخلّيه عن مدلولاتها العاطفية، في الوقت الذي يقدم فيه الطاعةَ للتابو ضدّ اللمس. وغالباً ما تظهرُ التشوّهات المكانية والزمانية في شكلِ أعراض عزلٍ من هذا القبيل، كما نتوقّعُ، بحكم الصلة، هنا، بالتابو البدنيّ المفروض على اللّمس.

إنّ "كينوسيس" [تكرار وقطيعة] حركةٌ متناقضةٌ أكثر من "كليناmن" [الانحراف] أو "تيسّرا" [تكامل وتضادّ]، وهي بالضرورة تغري القصائد بالتوغّل عميقاً في حقول المعاني التضاديّة. ذلك أنه، خلال عملية "كينوسيس" أو الإفراغ، يخسرُ الفنّانُ معركتَه مع الفنّ، ويسقطُ الشاعرُ، أو يتأرجحُ في فضاء وزمانٍ يقيّدانه، حتى وهو يقومُ بتفكيك أنساق السلف، عبر انصهاره المقصود والمتعمّد في أتونِ القطيعة. وقفتُهُ تبدو وكأنّها وقفةَ سلفِهِ (مثلما تبدو وقفةُ كيتس في بداية قصيدته "هايبريون" وكأنّها وقفة ميلتون) غير أنّ معنى الوقفة يُفكّكُ، إذ تُفرغ الوقفةُ من أسبقيتها، التي هي بمثابة ربوبية ما، والشاعر المتمسّك بها يصبح أكثر عزلةً، ليس فقط عن أقرانه، بل عن استمرارية ذاتِه نفسها.

ما فائدةُ فكرة "كينوسيس" الشعريّة أو "الافراغ"، لقارئٍ يحاولُ وصف قصيدةٍ أحسّ بأنّه مجبرٌ على وصفها؟ قاسمان اثنان، هما التكتّم والتضادّ، يمكن أن يكونا مفيدين في دمج (أو فكّ) العناصر في قصائد متشعّبة، لكن القاسم الثالث ـ [تكرار وقطيعة] ـ يبدو أكثر قابليةً للتطبيق على الشعراء، وليس على القصائد. وبما أنّنا كقرّاء، نودّ دائماً أن نفرّق بين الراقص والرقصة، وبين المغنّي والأغنية، كيف يتسنّى لنا، في مغامرتنا الصعبة تلك، طلب العون من فكرة الإفراغ، هي التي تسعى للدفاع عن نفسها ضدّ الأب، مع أنّها، وبشكل راديكاليّ، تقومُ على هدمِ الابن؟ هل كينوسيس [التكرار ـ القطيعة] في قصيدة شللي (أنشودة للريح الغربية) نوعٌ من الهدم، أو العزلِ لوردذورث أم لشللي؟ من الذي أُفرِغ، بذعرٍ أكبر، في قصيدة ويتمان (بينما كنت أتأرجحُ مع محيط الحياة)، إمرسون أم ويتمان؟ عندما يواجهُ ستيفنس التجليات المخيفة للخريف، هل كان خريفه هو أم خريف كيتس ذاك الذي فُرّغ

من أيّ عزاء إنسانيّ؟ أمّونز، قاطعاً كثبان خليج كورسنز، يفرّغ نفسَه من روحٍ أعلى، بعدما أدرك أنّها خارجه، ولكن ألا ينقلب معنى القصيدة ضدّ قضيتها الأولى بأنّ الروح الأعلى لإمرسون تتجاوز حتّى تلك المرحلة؟ القصيدة التراجعية (Palinode) تبدو سمة لا مناصّ منها في المراحل الأخيرة من سيرورة أيّ شاعر رومانسيّ، ولكن هل هي أغنيته تلك التي يتوجّب عليه تكرارُ غنائِها نقيضاً لذلك؟ لا يرى دانتي، أو تشوسر، أو حتّى سبنسر، لا يرون غضاضةً بتمرير أخطائِهم إلى الشّعر، ولكن ميلتون، وغوته، وهوغو، يشجبون أخطاء أسلافِهم، أكثر مما يشجبون أخطاءَهم. مع شعراء حديثين أكثر تناقضاً، على غرار أولئك الأقوياء كبليك، ووردذورث، وبودلير، وريلكه، وييتس، وستيفنس، فإنّ كلّ شكلٍ "للكينوسيس يقومُ بتفريغ طاقات السلف، كأنّما ليتمّ السعي إلى هدمٍ ـ أو ـ عزلٍ سحريٍّ، يهدف إلى إنقاذ التسامي النرجسيّ على حساب الأب. الكينوسيس، من هذا المنظور الشعريّ والتنقيحيّ، يبدو وكأنّه فعل نكران للذات، مع أنّه يميلُ لجعلِ الآباء يدفعون ضريبةَ ما ارتكبوهُ من آثام، وربّما ما ارتكبه الأبناءُ أيضاً.

أصل إذن إلى الصيغة البراغماتية: "حيثما يوجدُ السلف، سيكونُ المريدُ، ولكن ضمن سياق القطيعة، الذي يتمّ على إثره تفريغ السلف من ألوهيتِه، بينما يبدو المريدُ وكأنّه يقوم بتفريغ ذاته". ومهما يكن من الحال الكئيب واليائس لقصيدة الكينوسيس [تكرار ـ قطيعة] فإنّ المريد يسعى لأن يكون سقوطَه ناعماً، في الوقت الذي يسقطُ فيه السلفُ بقسوة.

علينا أن نحجم عن التفكير بأنّ الشاعر يمثّل أنا مستقلّة، مهما تكن نرجسية الشعراء الأقوياء باديةً للعيان. كلّ شاعر هو مخلوق متورّط في علاقة ديالكتيكية (التسامي، التكرار، الخطأ، التواصل) مع شاعرٍ آخر

أو شعراء آخرين. في سياق الكينوسيس البدئيّ، يعثر القدّيس بطرس على نسق يصعب على أيّ شاعرٍ كشاعرٍ محاكاته، مهما تكن قدرته على التحمّل قويّةً:

> **لا تدع شيئاً يُنجزُ من خلال الصراع أو الخيلاء، بل من خلال تواضع العقل. دعْ كلّ امرئٍ يحترمُ الآخرين أكثر مما يحترم ذاتَه.**

لا تنظر فقط إلى أشياء الآخر، بل إلى ما له من أشياء لدى الآخرين.

دع هذا العقل يتجلّى فيكَ، والذي كان أيضاً متجلّياً في يسوع:

المسيحُ، كونه خُلِقَ في صورة الله، اعتقَدَ أنّها ليست قرصنةً أن تكون متساوياً مع الله:

ولكن لم يعط لنفسه أيةَ سمعةٍ، وتنكّر في زيٍّ خادمٍ، وخُلقَ في هيئةِ البشر:

> **ولأنّه خُلق في هيئة الإنسان، تواضعَ بنفسه، وصار مطيعاً لربّه حتى الموت...**

مقابل هذه الحالة من "الكينوسيس"، نستطيع أن نضعَ محاكاةً شيطانيةً تمثّل الإفراغَ الشعريّ بإطلاق، وهي ليست فقط حالة من تواضع الذات، بل تشملُ كلّ الأسلاف، وتمثّل بالضرورة تحدّياً حتى الموت. يصرخ بليك مناجياً تيرزه (Tirzah) قائلاً:

كلّ ما خُلقَ عبر الولادةِ الفانية

لا بدّ أن يتلاشى مع الأرض

ليُبعثَ من سيرورةِ الخلق حرّاً؛

عندئذٍ، ماذا سأفعل بعلاقتي بكِ؟

فصل برزخيّ

بيانٌ باتّجاه نقدٍ تضادّي

إذا كان التخيّلُ يعني التأويل الضالّ، بحيث يجعلُ القصائدَ جميعَها في علاقةٍ تضادّيةٍ مع أسلافِها، فهذا يعني أنّ الشّاعر الذي يقومُ بالتخييل، منساقاً وراء شاعرٍ آخر، يتعلّمُ استعارات هذا الشاعر في أفعاله القرائية. يصبح النقد، تبعاً لذلك، تضادّياً أيضاً، كسلسلة من الانحرافات إزاءَ أفعالٍ فريدةٍ من سوءِ الفهمِ الخلاّق.

الانحرافُ الأوّل هو أن نتعلّم قراءةَ سلفٍ عظيمٍ ـ شاعرٍ، مثلما أُجبرَ أحفادُهُ العظماءُ على قراءتِهِ.

الثاني هو أن نقرأ أحفادَه، وكأنّنا تلامذتَهم، وبالتالي نجبرُ أنفسَنا على تعلّم كيف وأين يجب أن ننقّحَهم، إذا كنّا حريصين على أن نُوجَدَ نتيجةً لعملِنا، ويعترف بنا الأحياءُ الذي يحيون حياتَنا.

مع ذلك، ما من مسعى من هذه المساعي يمكن إدراجه في نطاق النقد التضادّي.

يبدأ هذا النقد عندما نقيسُ الانحرافَ (clinamen) الأوّل على الثاني، وعندما نتفهّم تماماً نبرةَ هذا الانحراف، ونطبّقه، كقاسمٍ تصحيحيّ، لقراءةِ النموذجِ الأوّل، ولكن ليس لقراءةِ الشّاعرِ الثاني أو مجموعة الشعراء الثانية. ليس بالإمكان ممارسة النقد التضادّي وتطبيقه على شاعر راهن، أو مجموعة شعراء، إلاّ إذا استطاعَ هؤلاء أن

يجدوا لأنفسهم تلاميذاً ليسوا نحن. ولكن هؤلاء التلاميذ يمكن أن يكونوا نقّاداً وليسوا شعراءً.

قد يقول قائلٌ، معترضاً على هذه النظرية، أنّه قلّما نقرأُ الشّاعرَ كشاعرٍ، بل نقرأه فقط من خلال شاعرٍ آخر، أو نقرأُ شاعراً آخر من خلالِهِ. جوابُنا هنا سيكون متشعّب الجوانب: نحن ننفي أنه بالإمكان أن يوجدَ الآن، أو أنه سبق ووجُد من قبل، أو سيوجد لاحقاً، شاعرٌ كشاعرٍ ـ بالنسبة للقارئ، مثلما يتعذّرُ علينا عناق أيّ شخص بمفرده (جنسياً أو غيره)، فنحن نعانقه ككلٍّ متكاملٍ، ونعانقُ فيه رومانسَ العائلة، الذي ينتمي إليه، برمّته. بالرّوح نفسها، يتعذّرُ قراءة أي شاعر من دون قراءة مجمل رومانس عائلته أو عائلتها، كشاعرٍ أو كشاعرة. السؤال هنا هو الاختزالْ، والطريقة المثلى لتجنّبه. أشكال النقد البلاغيّ، والأرسطي، والظاهراتي، والبنيويّ، كلّها تختزلُ في قراءاتها، وتحيلُ، إمّا إلى الصورِ، أو الأفكارِ، أو الأشياءِ القائمة، أو ماهية الصوت. أشكال النقد الأخرى، كالنفسيّة والفلسفيّة والأخلاقية، تختزل هي أيضاً، وتحيل إلى مفهومات موازية، كسابقاتها. نختزلُ، فنحيلُ، إلى قصيدةٍ أخرى ـ إذا كان لابدّ من ذلك على الإطلاق. لأنّ معنى القصيدة لا يمكن أن يكون سوى قصيدة أخرى. هذا ليس مجرّد حشو عابرٍ، أو حتّى حشوٌ عميقٍ، بما أنّ القصيدتين ليستا القصيدة نفسها، وحياةُ شخصين ليست الحياةَ نفسَها. القضية هنا هي الاستسهال الصّحيح، أو الاستخدام الصحيح للتّاريخ، وليس سوء استخدامه كما يعبر نيتشه. ليس التاريخ الشعريّ سوى الطريقة التي يكابدُ فيها الشعراءُ، كشعراء، شعراءَ آخرين، تماماً مثلما ننظر إلى السيرة الحقيقية على أنها الطريقة التي يكابدُ فيها المرءُ عائلتَه ـ أو استبدالَه للعائلة بأصدقاء وعشّاق.

تلخيص: يمكن القول إنّ كلّ قصيدة هي بمثابة التأويل الضالّ للقصيدة الأمّ. ليست القصيدة محاولةً للتغلّبِ على القلق، بل إنّها القلق عينه. التأويلات الضالّة للشعراء، أو قصائدهم، هي أكثر تطرّفاً من تأويلات النقّاد الضالّة أو نقدهم، ولكن هذا اختلاف في الدرجة فقط، وليس في النوع. لا توجدُ تأويلات مطلقة، بل ثمّة تأويلات ضالّة فحسب، لذلك يمكن اعتبارُ النقدِ شعراً منثوراً.

النقّاد يكونون أقلّ أو أكثر قيمةً من نقّاد آخرين فحسب، تماماً كالشعراء الذين قد يكونون أقلّ أو أكثر قيمةً من شعراء آخرين. فكما أنّ الشاعر يجب أن يجد هويته من خلال ثغرة يجدها في السلف، كذلك الأمر بالنسبة للناقد. الفرق بينهما هو أنّ للناقد المزيد من الأهل. أسلافُه هم الشعراءُ والنقّادُ معاً. ولكن ـ في الحقيقة ـ الأمر نفسه ينسحب على أسلاف الشاعر، في أغلبِ وأكثر الأحيان، ما دامَ التاريخُ يتمطّى طولاً.

الشعرُ هو قلقُ التأثّر بإطلاق، وهو التكتّمُ، والانحرافُ المؤدّب. الشعرُ هو الفهمُ الضالّ، والتأويلُ الضالّ، والحلفُ الضالّ.

الشعرُ (الرومانسُ) هو رومانسُ العائلةِ أيضاً. إنّه سحرُ السِفاح، بعدما هُذّبَ، عبر مقاومةِ ذلك السّحر.

التأثّرُ (influence) هو الزكامُ أو الإنفلونزا (influenza) ـ مرضٌ نجميّ.

لو كان التأثّرُ صحّةً، من كان سيكتبُ قصيدةً؟

الصحّةُ سكونٌ.

الشيزوفرينيا شعرٌ رديء، لأنّ الشيزوفرينيّ فقد قوّةَ التكتّمِ المنحرفِ والمتعمّد.

الشعر، تبعاً لذلك، انقباضٌ وانبساطٌ، في آنٍ معاً، ذلك أنّ كلّ قواسم التنقيح هي بمثابة حركات انقباضية، في حين أنّ الابتكار حركةٌ انبساطية. الشعرُ الجيّدُ هو ديالكتيكُ الحركةِ التنقيحية (انقباض)، والانفتاحُ نحو الخارج عبر السّفرِ (انبساط).

يمكنُ اعتبارُ وليام إمبسون وويلسون نايت، أفضل ناقدين في عصرنا، لأنّهما مارسا التأويل الضالّ، تضاديّاً، أكثر من كلّ النقّاد الآخرين.

عندما نقول أنّ معنى القصيدة لا يمكن أن يكون سوى قصيدة أخرى، فإنّنا نعني بذلك أفقاً تندرج فيه عدّة قصائد:

قصيدة أو قصائد السلف.

القصيدة التي نكتبها كنوعٍ من القراءة.

القصيدة ـ الخصمُ، ابنةُ أو حفيدةُ السلفِ.

القصيدة التي لم يتسنّ لها أن تُكتبَ بعد، أي،

القصيدة التي كان يجب أن تُكتبَ على يد

ذلك الشّاعر بعينِهِ.

القصيدة المركّبة، المؤلّفة من هذه القصائد مجتمعةً،

في مزيجٍ خلاّق.

القصيدةُ هي كآبة الشاعر إزاء ما يعوزهُ من ريادة. الفشلُ بإنجاب ذاتِه ليس سبباً في كتابةِ القصيدة، لأنّ القصائد تنبثقُ من وهم الحريّة، ومن إحساسٍ ممكنٍ بالرّيادة. لكنّ القصيدة ـ على نقيضِ العقل في حالة الخلق ـ هي شيءٌ مصنوعٌ، وكونها كذلك، هي قلقٌ ناجزٌ.

كيـف نفهـم القلـق؟ مـن خـلال كوننـا قلقـين. القـارئُ العميـقُ "مستجوبٌ ساذجٌ". إنّه يسأل: "مـن كتـب قصيدتي؟" مـن هنـا تأكيـد إمرسون على أنّه: "في كلّ عمل عبقري نتعرّف إلى أفكارنا المهجورة ـ إنّها تعود إلينا بقدر معيّن من السموّ المغترب".

النقدُ هو خطاب التناقضِ العميق ـ وخطابُ النرجسيّ الذي يعـرفُ أنّ ما يعنيه يكون صحيحاً، وما يقولُهُ يكون خاطئاً. النقدُ هو فنُّ معرفةِ الدروبِ التي تؤدّي من قصيدةٍ إلى قصيدةٍ أخرى.

* * *

الفصل الرابع

الآنَ، وفي النهايةِ، تستمرُّ الحقيقةُ العليا في هذا الموضع، وتظلّ غير معبّرٍ عنها: وربّما لا يمكن التعبيرُ عنها؛ وكلّ ما نقوله هو بمثابة تذكّرٍ بعيدٍ للحدْس. الفكرة التي أستطيعُ الاقترابَ منها الآن أكثر من غيرها هي هذه: عندما يكون الخيرُ قريباً منكَ، عندما تتأجّجُ الحياة في داخلك، فإنّما يحدثُ هذا بطريقةٍ غير معروفة أو مألوفة، ولن يكون بإمكانك التعرّف إلى خطى الآخرين، ولن ترى وجهَ أيِّ إنسانٍ، ولن تسمعَ بأيّ اسمٍ، ـ ستكونُ الطريقةُ، والفكرةُ، والخيرُ، جميعها غريبةٌ عنك، وجديدةٌ كلّ الجدّة. سوف تقصي المثال والتجربة. تؤخذُ الطريقةُ من الإنسان، وليس إلى الإنسان. كلّ الأشخاص الذين وُجِدوا على الأرض سيكونون بمثابة مهندسين منسيين لها. الأملُ والخوف أمران سيّان فيها. ثمّة قانون، حتّى في الأمل. في ساعة الرؤيا، لا يوجدُ شيءٌ يمكن أن يسمّى العرفان، وربّما الغبطة. الروح المشحوذةُ إلى مرتبة الهوى، ترى الهويةَ والسببيةَ الأزليةَ، وترمقُ الوجودَ الذاتيّ للحقيقة والحقّ، وتهدّئ من روعها بمعرفة أنّ كلّ الأشياء تسير في الطريق الصحيح. الفضاءات الشاسعة للطبيعة، والمحيطُ الأطلسي، والبحر

الجنوبي؛ والفواصل الطويلة للزمن، والسنينُ، والقرونُ، كلّها ليست بذات قيمة. هذا الذي أفكّر فيه، وأشعرُ به، يكون مبثوثاً في كلِّ حالةٍ سابقةٍ من الحياة والظروف، ويبطّن حاضري، وما ندعوهُ بالحياة والموت.

إمرسون، (الاعتمادُ على الذات)

DAEMONIZATION

أو السموّ المضادّ

ينبغي على الشاعر القويّ، الجديد، أن يصالحَ في ذاته بين حقيقتين نختصرهما بجملتين، الأولى: "صيرورةُ العرقِ هي الرّوحُ الحارسةُ daimon"؛ والثانية: "كلّ الأشياء تُبتكرُ من خلالِه، ومن دونِه لا شيءَ يُبتكر، مما كان قد أُبتكرَ من قبل". الشعر، على نقيض ما يشاع عنه، ليس صراعاً ضدّ الكبت، بل هو، ذاته، نوعٌ من الكبت. لا تأتي القصائدُ كاستجابةٍ لزمنٍ راهنٍ، مثلما تصوّرَ ريلكة، بل كاستجابة لقصائد أخرى. "الأزمانُ هي المقاوَمةُ"، قال ريلكة، وكان بإمكانه أن يقول بشكل أفضل: "قصائدُ الأسلاف هي المقاوَمةُ عينُها"، لأنّ القصائد الجديدة (befreiungen) تنبجس من توتّرٍ أكثرَ مركزيةً مما استطاع ريلكة أن يتكهّن به. التاريخ، بالنسبة لريلكة، فهرسٌ للرجال الذين ولدوا باكراً جداً، ولكنه كشاعر قويّ، لن يسمح لنفسه بأن يدركَ أنّ الفنّ هو فهرسُ الرجال الذين ولدوا متأخّرين جداً. ليس إذن هو الديالكتيكُ القائمُ بين الفنّ والمجتمع، بل هو الديالكتيك القائمُ بين الفنّ والفنّ، أو ما كان ريلكه قد عبّر عنه بصراع الفنّان ضدّ الفنّ؛ هذا الديالكتيك أصابَ بعدواه ريلكة أيضاً، الذي تجاوز كلّ أسلافه المحبَطين، لأنّ القاسم التنقيحيّ، المسمّى "السموِ المضادّ"، كان أقوى لديه من أيّ شاعرٍ آخر في عصرنا.

"الأرواح الحارسة تختبئ وتكون خرساء"، يقول إمرسون، وهي تختبئ في كل مكان حوله، وبشكلٍ مسموع. عندما تحدّث القدماء عن الأرواح الحارسة، فقد كانوا يعنون (كما قال درايتون): "تلك التي بسبب عظَمَةِ عقلِها، اقتربتْ كثيراً من الآلهة. أن تولدَ من نسلٍ سماويّ فهذا ليس سوى امتلاكك لروح عظيمة وشامخة، أعلى بكثير من ضعف البشر." القوّة التي تجعل من الشّخص شاعراً هي قوّةٌ سامية، لأنّها هي التي توزّعُ وتقسّمُ (وهي المعنى ـ الجذر لكلمة daemonic [روح حارسة]). إنّها توزّع أقدارَنا، وتقسّم هباتنا، وتعوّضنا عن كلّ ما تأخذُهُ منّا. هذا التقسيم يبتكرُ النظامَ، ويشرعنُ المعرفةَ، ويعبثُ بنا حيث يجب له أن يفعل ذلك، ويباركُنا بالجهل حيث يجب أن يبتكرَ نظاماً آخر. الأرواحُ الحارسةُ تبتكرُ بوساطةِ الهدم ("مرمرُ الهجرةِ الراقصة/ تشيعُ ضراوةً مريرةً من التعقيد")، مع ذلك، كلّ ما تملكه هو صوتها، وهذا جلّ ما يملكُهُ الشعراءُ أيضاً.

وُجدت أرواحُ فيسينو (Ficino) لكي تُحضِرَ الأصواتَ من الكواكب إلى أناسٍ مفضّلين. هذه الأرواح كانت التأثّر، متنقّلةً من كوكب زحل إلى الشخص العبقريّ في الأرض، حاملةً معها أسخى أنواع الكآبة. ولكن، حقيقة الأمر، أنّ الشاعر القويّ لا "تتملّكه" مطلقاً أيةُ روحٍ. عندما ينضج ويصبح قويّاً، يتحوّل إلى الرّوح الحارسة ذاتها، بل يتماهى معها، إلا إذا ضعف ثانيةً. "التملّك يؤدّي إلى تماهٍ كلّي"، يشير أنغوس فليشتر. في إطار مواجهةِ السموّ الفنّي للسلف، يعايشُ الشاعرُ القويّ، حديثاً، حالةً من المسّ (daemonization) أو السموّ المضادّ، يكشفُ وظيفتَه الضعفُ النسبيّ للسلف. عندما يصاب المريد بالمسّ، فإنّ سلفه يُؤنسَن بالضرورة، ويفيض محيطٌ جديدٌ من الكينونة المتحوّلة للشاعر الجديد.

هذه هي القضيّة، فالسموّ الفنّي للشاعر القويّ لا يمكنه أن يكون سموّ القارئ، إلاّ إذا كانت حياة كلّ قارئ قصّة مجازية سامية أيضاً. السموّ المضادّ لا يتمظهر في شكل محدوديةٍ للخيال الطّامح في إثباتِ كفاءتِهِ. في هذا التحوّل، فإنّ الموضوع المرئي الوحيد الذي يتلاشى ويضمحلّ هو الصورة الشاسعة للسلف، حيث يجد العقلُ سعادتَه القصوى في الإنرماء على ذاته. النقد الرفيعُ الذي يقدّمه بيرك الرفيع هو نموذج لقراءةِ السموّ الفنّي: رعب ممتع، مترافق مع ما أطلق عليه الناقد برايس "التأكيد المضادّ لحفظِ الذات". قارئ بيرك يبيحُ للتعاطفِ ما ينكرُهُ على الوصف؛ إذ هو يحرص فقط على رؤية أكثر الملامح ضبابيةً. في حالة المسّ الرّوحاني، يرى الوعي الشعريّ المتطوّر معالمَ واضحةً، ويمنح للوصفِ ما كان قد أغدقَه على التعاطف. ولكن هذا "الوصف" هو قاسم تنقيحيّ، أو رؤيا ممسوسة، يبقى على إثرها السلفُ العظيمُ عظيماً لكنّه يخسرُ أصالتَه، متنازلاً عنها لصالح العالم الخارق، أو فلك القوّة الروحانية التي يختزل الشاعر بهاءَها الآن. إنّ القاسم المسمّى daemonization أو السموّ المضادّ هو بمثابة حرب بين نوعين لدودين من الغرور، أما من يفوز، مؤقتاً، فالطاقة على التجدّد.

كمنظّر للتكتّم الشعريّ سأتوقّفُ هنا، إذا استطعت، لأطوّر مفهومَ السموّ المضاد، جاعلاً منه حالةً بحدّ ذاته، دون النكوص إلى لاهوتية سلبية. ولكن السموّ المضادّ لا يوجد إلا بتدخّل الخارق، وما من توصيف لهذا القاسم التنقيحيّ يستطيع أن يقصي فكرةَ المقدّس. يودّ كلّ شاعر قويّ القول، ربّما، مع بليك ويتمان، بأنّ كلّ شيء حيّ هو مقدّس، ولكن، هذان الشاعران لا يصلحان أن يكونا النموذج هنا، فكلاهما ممسوس تماماً بالسموّ المضادّ. في كلّ الأحوال، ثمّة سياقٌ يشرقُ الخارقُ من

خلاله دائماً. هذا السياقُ خالٍ، ومفرّغٌ، أو منفيٌّ، من قبل الشعراء أنفسهم، في حين أنّ الإشراق ذاته يعيدنا إلى أحزان التألّه قاطبةً.

يتعلّمُ الشاعرُ الشابّ التألّه، أوّل ما يتعلّمه، عندما يكتنهُ الطاقةَ المخيفةَ لسلفه بوصفه تجسيداً للآخر بإطلاق، وكقوّة متملّكة. يكون هذا الاكتناهُ، الذي يبدو في مراحله المبكّرة هبةً من الحدس، أكثر منه هبةً من التألّهِ، مستقلاّ عن الإرادة، مع أنّه واعٍ بكليته. أن يؤلّهَ الشاعرُ المجدَ الذي يكونُهُ فهذا يؤدّي إلى خلط الهبات، عندما يكون هناك قلق عميق حول ما إذا كان قد حقّق ذاته أم لا. هذا الشعور بالمجد، إذا اعتبرناه بمثابة خطأ يُرتكَبُ ضدّ الحياة، هو بالضرورة خطأ الشّاعر كشاعر، هو الذي ينبغي أن يحقّق الخيال، عبر نفيه الإنسانيةَ الكاملةَ للخيال. تبدو حصافةُ نتشه القوية، في هذا السياق، مناسبةً جداً:

> **إذا كان الإنسانُ في كلّ ما يفعله مدركٌ لعبثيةِ الإنسان، فإنّ نشاطه سيرتدي في عينيه صفةَ الهدر. ولكن أن يشعر ذاتَه مهدورةً بالقدر نفسه الذي تُهدَر فيه الإنسانية جمعاء (وليس الفردية فقط) مثلما يُهدَرُ برعمٌ واحدٌ في الطبيعة، فهذا شعور لا يوازيه أي شعور آخر. ولكن من هو القادر على شعور كهذا؟ بالتأكيد الشاعر فقط، والشعراء يعرفون دائماً كيف يواسون أنفسهم.**

إنّ نفيَ السلفِ مسألةٌ غير ممكنة أبداً، بما أنّ المريد الشّاعر غير مستعدّ للاستسلام، ولو مؤقّتاً، لغريزة الموت. لأنّ التألّه الشعري يسعى، دائماً، وحرفياً، للخلود، والقصيدةُ بإطلاق يمكن أن تُعرّفَ بأنها الانحراف عن موتٍ محتملٍ. الطريق التي تغري المرء باتجاه النفي هي فعل بدائي، وفعل الكبت الذي يستمرّ من خلاله الإنسان في الرغبة، حيث لا يفقدُ غائيتَه، مع أنّه يحرم الرغبةَ أو القصدَ من

أي حضورٍ واعٍ في عقلِه. "النفي يساعد فقط في تفكيك واحدة من نتائج الكبت ـ بما أنّ موضوع الصورة قيد التحليل غير قادر على الدخول في النفي. والنتيجة هي نوع من الرضوخ الفكري لما كان قد قُمع، بالرغم من أنّ القمع في كافة مستوياته الجوهرية يبقى حياً". هذه الصياغة الفرويدية تمثّل النقيض التامّ لعملية السموّ المضادّ (daemonization)، وتشيرُ إلى سقفٍ آخر، لا يمكن لأيّ شاعرٍ قويٍّ، أن يسمحَ لنفسه القبولَ به.

ما هو، بالتحديد، العنصرُ الرّوحاني الذي يجعلُ من المريدِ شاعراً قوياً؟ كلّ وعي غير قادرٍ على النفيّ لا يمكنه العيش مع مبدأ الواقع. ولكن، لن تسمح حتميةُ الموت بأن يتم القفز من فوقها، دائماً، والبشر ليسوا بشراً بدون الكبت، مهما كانت قويةً قدرةُ المكبوت على العودة. قانونُ التّعويض، أو ما يعبّرُ عنه إمرسون بـ"لا شيء يؤخذُ مقابلَ لا شيء،" أمرٌ يشعرُهُ حتّى الشعراء، على الرغم من اللحظات القصيرة جداً التي يشعرون بها بأنّهم آلهة محرّرة. ومهما تكن طبيعةُ الروح الحارسة، فسوف لن يكون هناك أيّ شذوذ متعددَ الأشكالِ للرّوح، ناهيكَ بأنّ الكبتَ المنفيّ لا يفرزُ سوى كبت آخر. "الروحاني" لدى الشعراء لا يمكن تمييزَهُ عن قلقِ التأثّر، وهذا، يا للحسرة، هوية حقيقية، لا نظيرَ لها. يشبهُ رعبُ القارئِ من السموّ الفنّي بقلقِ كلّ شاعرٍ قويّ جاء بعد عصر ما بعد الأنوار إزاء السموّ المضادّ بالذات.

بيدَ أنّ إمرسون، الذي يمثل، بلا منازع، نبيّاً للسموّ الفنّي الأمريكي، (وسموّهُ سموٌّ مضادٌّ دائماً) سوف يحتجّ بشكلٍ جميلٍ على همسنا الحزين، حول حقيقة وجود كون الموت، بالرّغم من كلّ شيء: "... كلّ ما تدعوه بالعالم هو ظلّ لذلك الجوهر الذي هو أنت، والابتكار الأبديّ لقوى الفكر، ولتلك الرؤى المستقلّة وغير المستقلّة

عن إرادتك .... أتظنني ابناً لظروفي! إنني أصنعُ تلك الظروف". باحترامٍ ودودٍ يجيبُ تلميذُ التكتم الشعريّ، هامساً: "لا شكّ أنك تفعلُ، وتفعلُ، ولكن إذا كان ذاك الظرف هو وقفة الشاعر، وقد تشابكت مع الظرف الحيّ للأسلاف، فإنّ ظِلّ جوهرك سوف يلتقي ويتماهى مع ظلٍّ أعظم منه". يمكن أن نستشهدَ بشللي ضدّ إمرسون، هنا، مضمراً اعتدالاً إنكليزياً نموذجياً:

... شاعر واحد قوي هو تحفة الطبيعة ويمكن أن يُدرس، بل يجب أن يُدرس، من قبَلِ شاعرٍ آخر. يمكن لهذا الآخر، بكلّ حكمة وسهولة، أن يكتشف أنّ عقلَ هذا الشاعر ليس فقط مجردَ مرآة كلّ ما هو جميل في الكون، مستثنياً من تأملاته الجمالَ الكامن في كتابات أحد معاصريه. ارتكابٌ كهذا سوف يدخل في باب الافتراء، إلاّ إذا قام به عقلٌ مقتدرٌ. والنتيجةُ ستكون، حتى بالنسبة له، مشوّهةً، غير طبيعية، وبلا فاعلية. الشاعر حصيلةٌ مركّبة لتلك القوى الجوانية القادرة على تحويل طبائع الآخرين، وتعديل المؤثرات الخارجية بحيث توقظ وتقويّ تلك القوى؛ إنه يجمع بين البرّاني والجوّاني معاً. هنا يكون عقل كلّ إنسان، في هذا السياق، قابلاً للتغيير تحت تأثير مواضيع الطبيعة والفنّ، وتحت تأثير كلّ كلمة، وكلّ تلميح، سُمحَ لها بالدخول والتأثير على وعيه. هذا العقلُ مرآةٌ تعكسُ كافّة الأشكال، لتؤلّفَ شكلاً واحداً. الشعراء، مثلهم كمثل الفلاسفة، والرسامين، والنحّاتين، والموسيقيين، هم، بمعنى من المعاني، مبتكرو عصرهم، وبمعنى آخر، ابتكاراتٌ لهذا العصر. من هذا الرّضوخ لا يفلتُ أحد، حتّى الأكثر سموّاً.

الرّضوخُ الذي يعنيه شللي، كما يعرف هو، يكون أمام السلف، الذي كان قد ابتكرَ (مثله كمثلِ روسّو) روحَ العصر. في علاقته مع وردذورث استطاع شللي أن يصبح شاعراً قوياً، بدءاً من قصيدته (ألاستُر Alastor)، عبر تحليق رؤيوي، وحركة تصاعدية، ترميان الرّوح الحارسة أفقياً وعمودياً. سموّ شللي المضادّ هو هذا الانرماء التصاعديّ، إذ يجبرنا، أكثر من أيّ شاعر آخر، متجاوزاً حتى ريلكة، على رؤيتِهِ بين جمهرة الملائكة، شركائه الروحانيين في بحثه عن الكلّية.

يتحدّث بول دي مان في معرض تحليله للناقد بينزوغنر عن "الاحتمال التخيّليّ لما يمكن أن يُسمّى بالسقوطِ صعوداً"، وعن الهبوط الناتج، و"احتمال السقوط والاتكالية التي تلي لحظات التحليق"، أو ما كنت قد أسميتُهُ، اعتباطاً، كينوسيس أو[التكرار ـ القطيعة]. ينظر بول دي مان إلى الإفراط (Verstiegeheit)، وفقاً لمفهوم بينزوغنر، (كما يترجم الكلمة باقتدار جاكوب نيدلمان، معتمداً على جذرها الذي يعني "التسكّع فيما وراء التخوم") بوصفه خطراً تخيلياً مستقلاً، بيد أنّ السقوط صعوداً يمكن اعتباره بمثابة الصيرورة، في حين أنّ الإفراط حالةٌ تتبعُ كنتيجة. في انرمائه في فلكِ المجدِ المُسكِر لقوّة سلفه، يتصرّفُ المريدُ الشاعرُ وكأنّه يعزّز من تجربة الفيض التي تهجره، وهو ما يزال في الأعالي، كونه ارتقى إلى إفراط هو "بمثابة فشل للعلاقة بين الطول والعرض، بالمعنى الأنثروبولوجيّ". هذا هو الوجود الإنساني مفرطاً في كينونته، وكآبةُ الشاعرِ الخصوصيةُ، تلك التي تجلّت، بغرابة، لدى بينزوغنر، لدى واحدة من شخصيات إبسن، وتحديداً "سولنيس"، التي لا تبدو مثالاً

مناسباً لفكرة ضخمة كهذه، تتمحور حول اللاتناسق. إنّ تلخيص بينزوغنر مفيدٌ إذا قرأناهُ بطريقة الخطف خلفاً، فالتخلّص من الإفراط، كما يقولُ، يكون ممكناً فقط "بمساعدةٍ خارجيةٍ"، كما هو الحال مع متسلّق الجبال، الذي يجد نفسَه فوق أعلى جرف شاهق، بحيث لا يقدر على العودة. دعونا نتّفق بأنّ الشاعر القويّ، بصفته شاعراً، هو، بالتعريف، خارج أية "مساعدة خارجية"، ولأنه محض شاعر، قد تسهمُ هذه المساعدةُ بتدميره. ما يراه بينزوغنر حالةً مرَضية (باثولوجية) ليس سوى صحّة منحرفة، أو سموّ منجز للشّاعر الناضج.

يحدّدُ فان دن بيرغ، في مقالة مدهشة عن دلالة الحركة الإنسانية، ثلاثة أنماطٍ توحي بتلك الدلالة: المنظرُ الطبيعيُّ، والذّاتُ الداخليةُ، ونظرةُ الآخر. إذا نظرنا إلى دلالة الحركة الشعرية، بمعنى بنية القصيدة، وإيماءاتها، حتى وإن كنّا نتحدّث عن قصائد الإنسان، فهذا النسق الثلاثي يمكن تحويله إلى: الإقصاء، والنرجسية، ونظرة السلف المتخيّلة. من أجل أن يجهّز أفقَ السلفِ لنفسه، يترتّب على الشاعر المريد أن يقصيه [الأفق] بعيداً عنه. ومن أجل تحقيق ذات أكثر جوّانية من تلك التي يتمتّع بها السلفُ، يصبح المريدُ بالضرورة أكثرَ أنانيةً. ومن أجل أن يتجنّب نظرة السلف المتخيّلة، يسعى المريد إلى حصرها ضمن إطار ما، وهذا ما يؤدّي ـ نقيض ما هو متوقّع ـ إلى توسيع النظرة، وبالتالي استحالة تجنّبها. ومثلما يشعر الطفل بأنّ أبواه يستطيعان رؤيته أينما توارى بين الزوايا، كذلك هو الشاعرُ المريدُ، فهو يشعر أنّ نظرةً ساحرةً تطاردهُ في كلٍّ حركةٍ من حركاته. النظرة المشتهاة تكون محبّبة أو ودودة، لكنّ النظرة التي تبعثُ على الخوف توبّخُ، أو تحيلُ المريدَ إلى شخصٍ لا يصلح للحبّ الرفيع، وبالتالي

تقصيه من مضمارِ الشعر. وأثناء تجواله بين المناظر الطبيعية، والتي غالباً ما تكون بكماء، أو بين أشياء قلّما تتحدّثُ إليه، كما تفعل غالباً، بالحاحٍ، مع سلفِهِ، يدركُ المريدُ ضريبةَ الجوّانيةَ المتفاقمة، والانفصال الأكبر عن كلّ شيء رحب. هذه الخسارة تكون متبادلةً مع العالم، إذا قارنّاها بإحساس السلف بأنّه إنسانٌ تتحدّثُ إليه كلُّ الأشياء.

إنّ وجهةَ المسّ الشعري تكون دائماً باتجاه السموّ المضادّ، أو ما يسمّيه الإحيائيون الفرويديون، من أمثال ماركوس وبراون، مستندين إلى فرويد، بعودةِ المكبوت. لقد تعلّم شللي جيداً، كمثل كلّ الشعراء الأقوياء، (كشاعر، وربّما ليس كإنسان)، أكثر من أيّ شاعرٍ يعيشُ الآن، بأنّ المكبوتَ لا يمكن أن يعودَ، على الأقلّ من خلال القصائد. ذلك أنّ كلّ سموّ مضادّ يتحقّقُ عبر كبتٍ أعظم، يكونُ أكثر نضارةً من السموّ الفنّي للسلف. المسّ الشعري يحاولُ أن يفاقمَ قوّةَ السّلف باتجاه مبدأٍ أعظم، يتجاوز مبدأه، لكنّه، براغماتياً، يجعل من الابن روحاً حارسةً، ومن السلفِ مجرّد إنسانٍ فحسب. تبدو الحقيقة الأكثر مرارةً في التّاريخ الشعري لعصر ما بعد الأنوار جدّ حامضة لذائقتِنا الوجدانية، ولم ينجح البهرجُ الجدلي للنيتشوية قطّ بطمس حقيقة نودّ تجنّبها من أجل الخير الاجتماعي للأكاديميات. الروح الحارسة داخل كلٍّ منّا ما هي سوى القادم المتأخّر، أمّا الإنسانيّ فهو أوديب الأعمى، أو التماسك الكلّي الذي يعرفُ أنّ الحياةَ لا يمكنُ أن تُبرّرَ كظاهرةٍ جماليةٍ، حتّى وإن تمّت التضحيةُ بتلك الحياة جميعها لصالح البعد الجمالي. يأخذُ شوبنهور، وليس نيتشه، يأخذ شرفَ السبق هنا بمواجهة الحقيقة، كما يعرف ذلك نيتشه، وبخاصّةً في كتابه (ولادة التراجيديا)، حيث يحاولُ أن يتغلّبَ على سلفه المعتم، عبر دحضه له مباشرةً. من لا يستطيع أن يلحظ في وصف شوبنهور للشعر الغنائيّ، كما قال

نيتشه، بأنّه قُدّم كفنّ لم يُنجز تماماً أبداً؟ الأغنية الأصيلةُ ـ بالنسبة إلى شوبنهور ـ تعبّرُ عن حالةِ العقلِ المشوّش والمنقسم، بين فعل الإرادة والتأمّل الصرف. كابنٍ ممسوس لشوبنهور، يحتجّ نيتشه، بفصاحة عالية، بأنّ الفرد المكافح الذي يسعى إلى تحقيق غاياته الأنانية هو مجرّد عدوّ للفنّ، وليس لأصلِ الفنّ. بالنسبة إلى نيتشه، يكون الإنسان فنّاناً بالقدر الذي يكون فيه متحرّراً من الإرادة الفرديةِ، "متحولاً إلى فضاءٍ تحتفل من خلاله الذاتُ الحقيقةُ بخلاص الذاتِ والحقيقة معاً، ولكنه خلاصٌ قائمٌ في الوهم فحسب". ينسج فرويد، بنبرة إنسانوية جميلةٍ، على منوال نيتشه المبكّر، في مثالية هذا الأخير العالية، لكنّ الزّمن أظهرَ الحكمةَ الأعظمَ لشوبنهور. إذ ماذا يمكن أن تكون الذاتُ الحقيقةُ سوى الكبت؟ الأنا ليست عدواً للفنّ، بل هي أخت الفنّ الحزينة. والموضوعُ الحقيقيُّ للفنّ هو عدوّ الفنّ الأكبر، أقصد الملاك الطاغي، تشيروب، المتواري في الهو، لأنّ الهو هو الوهم الأكبر الذي لا يمكنه العثور على خلاصٍ. يكمنُ الإثمُ الأصليّ للفنّ، مثلما يتجلّى على نحوٍ رائعٍ لدى نيتشه، في أنّ لغةً مزيّفة لا تفتأ تتطحلبُ فيما وراء الطبيعة، أو، لنستخدم لغةً أقلّ بليكيّةً [من بليك]، قد يكمنُ الإثمُ في حقيقة أنّ الفنّان لا يستطيعُ أن يغفرَ لأصولِه كفنان.

تؤكّدُ رؤيةُ فرويد للكبت بأنّ النسيان لا يمكن أن يكون عمليةَ خلاصٍ. فكلُّ سلفٍ منسيّ يتحوّل إلى عملاقٍ في الخيال. الكبتُ الكلّيُّ علامةُ صحّة، ولكن لا يقدرُ عليه سوى من كان بمرتبةِ الإله. يرغبُ كلّ شاعر بأن يكون إلهَ إمرسون المخلّص، ولكن، وبشكل متزايدٍ، يفشل كلّ شاعرٍ في تحقيق ذلك. من منظور الرؤيا المسيحية، ينشأ شعورُنا بالذنب من خلال كبتنا لطبيعتنا العالية أو لإرثنا الأخلاقيّ. في الرؤيا الفرويدية، ينشأُ شعورُنا بالذّنب من الكتب

الغريزي، الذي يؤسّس لطبيعتِنا الدّنيا. في الرؤيا الشعرية، ينشأ الإثمُ من كبتِ طبيعتِنا المتوسّطة، تلك الأرضية التي تتلاقى فوقها وتتعاضدُ الأخلاقُ والغرائز. عملية السموّ المضادّ، التي تقدّم نفسها كقاسم تنقيحي يفكّك فردانية السلف، تنتهي بانتصار مشكوك فيه، يتخلّى على إثره المريدُ للسلف علىن كلّ أرضيتِه المتوسّطة، أو إنسانيتِه العامّة. في علاقته مع السلف، يُجَبرُ الشاعرُ اللاّحقُ ـ المتأخرُ على كبتٍ غضّ، أخلاقيّ وغريزيّ معاً. واحدة من المفارقات المجنونة للشعر الذي كُتبَ بعد ميلتون في الإنكليزية هي أنّ ميلتون بدا (وربّما كان) أكثر تحرّراً من عقدةِ الإثم، أخلاقياً وغريزياً، أكثر من أعظم أحفادِهِ، كبليك، ووردذورث، وشللي، وحتى كيتس.

لقد رأى فرويد، بإنسانية رفيعة، في عقدة أوديب مجرّدَ مرحلة من مراحل تطور الشخصية، يحلّ محلّها الأنا الأعلى (uberich)، كرقيبٍ عقلاني موبّخ. مع ذلك، ما من شاعرٍ، بوصفه شاعراً، يمكنُ أن يكمل ذلك التطوّر، ويبقى شاعراً. في المخيلة، تتطور المرحلة الأوديبية باتجاه الوراء لكي تُغني ـ وفي الوقت نفسه ـ تربكُ الهو. هنا تصبحُ صيغةُ السموّ المضادّ على الشكل التالي: "حيث كان أبي الشعري كنتُ، وهناك سيكونُ [السموُّ المضادّ]. "أو ربّما بشكلٍ أفضل: "هناك تكون أناي أكثر قرباً، بينما تنصهرُ فيه [السموّ المضادّ]". هذه هي الرومانسية كدراسة لنوستالجيا الحنين، وهو الحلم البدئي لكثيرٍ من الحساسيات المغتربة. أن تسمو، تضادّياً، يعني أن تصل إلى تلك الحالة السابقة من الوحدة النفسانية، حيث يبدو كلّ ما هو عاطفي تناقضياً، ولكي تصلها بتلك الفرادة التي تجعلُ القصيدةَ ممكنةً، فإنّ الانحراف المقصود للوعي المزدوج سوف يركّز بكلّيته على قيمة البقاء الشعريّ، عن طريقِ إحداثِ عطب في كلّ ما هو ماضويّ.

لا شيء يمكن أن يشي بعدوانية عفوية أكبر من تلك التي اصطلحتُ على تسميتها بالسموّ المضادّ (daemonization). كثيرٌ من أغاني النصر، عندما تُقرأ بتمعّن، تظهر وكأنّها شعائر انفصال، لدرجةِ أنّ قارئاً يقظاً يمكن أن يُدهَش كيف يمكن للشاعر القويّ حقّاً أن يمتلكَ أيّ خصم خارج ذاته أو خارج سلفه الأقوى. يستحضرُ كولينز، فيما يلي، الخوفَ، ولكن، ماذا هناكَ ليخشى منه، سوى ذاته، وجون ميلتون، معاً؟

أنتَ، يا من يظلّ العالمُ مجهولاً بالنسبة له،
ها هو بكلّ أشكاله الطيفية يُكشفُ لكَ،
مذعوراً أراكَ ترى المشهدَ اللاّحقيقي،
إذ يزيحُ الاسترسالُ الحجابَ بينكَ وبينه:
آهٍ، أيّها الخوف! آهٍ، أيّها الخوفُ اللاّذعُ!
أراكَ، أراكَ قريباً.

متّشحةً بحجابِها من الغيوم، تطلقُ ملكةُ السِفاحِ
التنهيدةَ الحزينةَ التي سمعها ابنُها وزوجُها،
حين، ذات يوم، شرختْ بمفردِها المشهدَ الصّامتَ،
فيما بائسٌ مدينة (طيبة)، لم يُعثر عليه من أثر.

أيتُها القوّةُ السوداءُ، التي وشتْ بهاجسٍ ما،
بوداعةٍ مزلزلةٍ،
كوني لي لأقرأ الرؤى القديمةَ
التي أفصحَ عنها شعراؤكِ الصّاحون:
وكي لا تلتقينَ بمشهدي المصعوقَ،
صدّقي كلَّ حكايةٍ غريبةٍ،
تكون صحيحةً، بكلّ هذا الورع ...

يجسّدُ خوفُ كولينز هنا روحَه الحارسَة (كما يرى الناقد فليتشر)، وهو الجنونُ، الأكثر من شعريّ، الذي يدعوهُ إلى سقوطٍ من شدّة الإفراط، باتجاه الأعلى. يترنّحُ كولينز، مواجهاً الروحانيّ، بين أوديب الرائي وأوديب الأعمى، مستخدماً لغة وإيقاعات قصيدة ميلتون (بينسيروزو) من أجل أن يرتقي بالسلف تضاديّاً، ولكي يموضعَ الجمالَ لميلتوني الماكرَ، إلى حيث يمكن فقط للهو أن يسكنَ. مع هذا، بأيّ ثمنٍ باهظ يشتري كولينز هذا الانبهارَ اللامتناهي، وهذا السموَّ الغائمَ! ذلك أن هذه القصيدة تتساوق مع كبْتِهِ العميقِ لإنسانيته، وتتنبّأ بدقّة بالبكائية المرعبة لمصيره، لتجعلنا نتذكّره دائماً، بكلّ مواهبه، كشاعرٍ أسماه الدكتور جونسون :"كولينز المسكين".

جلّ ما كنّا قد أسميناه بالجنون أو "التوازن الهلاكي" لشعراء الحساسية كان يتبدّى، ببساطة، عبر ممارسة هؤلاء لهذا الدّفاع الخطير للقاسم التنقيحيّ الذي أسميناهُ السموّ المضادّ أو daemonization.

ويمكنُ اختصارُ التاريخ الطبيعي للحساسية بالتكتّم الشعريّ المقصود، للشعرِ الذي جاء بعد ميلتون. ويمكننا أن ندرجَ جلّ السموّ

الفنّي في القرن الثامن عشر تحت لواء قلق التأثر، لدرجةِ أنّنا نتساءلُ ما إذا كان السموّ الذي تمّ إحياءه، شيئاً سوى مزيج من الكبت والتمجيد الشاذّ للخسارة، كأنّما لا شيء أكثر يمكن فعله من خلال النكوص وخداع الذات. مع هذا، جلّ ما كان قد أُنتج من فنّ رفيعٍ على يد شعراء من أمثال ثومبسون، وكولينز، وكوبر، يمكن أن يتعرّض للخطر في ضوء وعينا المتزايد هذا. ولكن، ماذا عن السموّ المضادّ لبليك، ووردذورث؟ هل الانزياح (ekstasis)، وهو الخطوة الأخيرة إلى الماوراء، المرافقة للرؤيا الرومانتيكية، مجرّدُ تكثيفٍ للكبتِ الذي لم نشهد له مثيلاً من قبل في تاريخ المخيلة الشعرية؟ هل الرومانتيكيةُ، رغم كلّ ما قيلَ عنها، بمثابة الذبولِ والشّحوبِ لعصرِ الأنوار، وشعرُها النبويّ، ليس سوى العلاج الوهميّ ـ لم يكن أدباً مخلّصاً بل كذبة لاواعية ـ للصراع الإنساني الصعب من أجلِ المكوث في المنطقة الوسطى، بين الوجود الغريزيّ والأخلاق بإطلاق؟

إذا كان ثمّة من أجوبة لهذه الأسئلة، فإنها لن تكون أقلّ ديالكتيكيةً من الأسئلة نفسها، أو من المستجوب الساذج في دواخلنا، الذي يخطُّ، بصمتٍ، تلك الأسئلةَ، منطلقاً من حقدٍ براغماتيٍّ ما. الأفضل أن نستذكرَ رؤيا أبونا إبراهيم عندما "هبط عليه رعبٌ من ظلامٍ عظيمٍ"، وما الذي أُجبِرَ على فعلِه أعظمُ شعراءِ الحساسية ابداعاً؟: "وهكذا جرى، أنّه عندما مالتْ الشمسُ إلى المغيب، وهبطَ الظلام، رأى أتوناً يشرئبّ دخانه، ومصباحاً يحترقُ، مرّ بين هذين الحدَثين". يصرخُ كريستوفر سمارت، في حلكةِ ظلامِهِ، أوّل ما يصرخُ: "ذلك لأنّ الأتونَ نفسَه سوف ينبجسُ، أخيراً، كما تذهبُ إليه رؤيا إبراهيم"، ثمّ، وكمن لدغته قمعية الملاك الطاغي، "تشيروب"، يضيفُ نبوءةً أكثر تضرّعاً: "ذلك لأنّ الظلّ كلمةٌ جميلةٌ من الله، لن تعودَ إلى أصلِها حتّى يتقدَ الأتونُ من جديدٍ".

الفصل الخامس

السماءُ تخلعُ نوراً ونفوذاً على هذا العالم السفليّ، الذي يعكسُ الأنوارَ المباركةَ، بالرّغم من أنّه [أي العالم] لا يستطيعُ أن يمنحَ مكافأةً عليها بالمقابل. وهكذا، يمكنُ للإنسان أن يبتكرَ عودةً إلى الله، ولكن ليس جزاءً.

كولريدج

ASKESIS

أو تطهّر ونرجسية

في داخلِ كلّ شاعرٍ قويٍّ ثمة بروميثيوسُ آخر يرثُ إثماً ما، لأنّه التهمَ فقط ذلك الجزء من دينيسيوس الشابّ، الكائن في الشّاعرِ السّلف. الأورفية (من أورفيوس)، بالنسبة للقادمين المتأخّرين، تُختزَلُ في جملة من أفعال التصعيد أو التسامي، كونها أصدق آليات الدفاع ضدّ قلق التأثّر، والأكثر عطباً للذات الشعرية. من هنا وجدَ نيتشه في سقراط معلّماً أوّلَ للتسامي، مثلما وجد فيه محطّماً للتراجيديا. لو أنّ نيتشه عاش ليقرأ فرويد لكان وجد فيه سقراطاً آخر أتى لإحياء الرؤيا الرئيسية للاستبدال العقلاني، لما لا يمكن تحقيقه، وذلك كإشباعات تضادّية للحياة والفنّ، على حدّ سواء.

أما إذا كان تسامي الغرائز الجنسية يلعب دوراً مركزياً في تشكلٍ الشعر أم لا، فمسألةٌ لا تناسب إطلاقاً قراءة الشعر، ولا تلعب أي دور في ديالكتيك التكتّم الشعريّ. ولكنّ تسامي الغرائز العدوانية مسألة مركزية في كتابة وقراءة الشعر، وهذه تقريباً تتطابق مع العملية الكليّة للتكتّم الشعريّ. التسامي الشعريّ هو "الأسكسيس" askesis، أي طريقة في التطهّر تسعى إلى حالة من الخلوة كهدفٍ أقصى لها. مخموراً بالقوّة القمعية الطازجة للسموّ المضادّ، يستمدُّ الشاعر القويّ في ارتقائه الرّوحاني زخماً يجعله يوجّه طاقتَهُ باتجاه ذاتِهِ، محقّقاً، وبثمنٍ باهظ، انتصارَه الأوضحَ في صراعه مع الموتى العصاة.

ينشدُ فينيتشل، الوفي جداً لروح المؤسّس فرويد، أغنيةً هي بمثابة التسبيح لجماليات التسامي. ذلك أنّه، بالنسبة لرؤيا فرويد، التسامي وحدهُ يستطيعُ أن يمدَّنا بفكرٍ متحررٍ من ماضيه الجنسيّ، ووحده التسامي يستطيعُ أن يعدّلَ من طبيعة الهاجس الجنسي دون أن يحطّمه. الشعراء، على وجهٍ خاصّ، كما يحلو لنيتشه أن يلاحظ، هم، كشعراء، غير قادرين على التعايش مع الإحباط المديدِ أو النّور الاجتماعي. كيف يمكنهم أن يمنحوا اللذة، إذا لم يكونوا، بشكلٍ أو بآخر، قد سبقَ وتلقّوا شيئاً منها؟ كيف يمكنهم أن يتلقّوا أعمق أنواع اللّذة، أي غبطةَ السبق أو التفاني الذاتي، أو غبطة الاستقلالية المحقّقة، إذا كان طريقهم نحو الموضوع الحقيقي، ونحو ذواتهم الحقيقية، يقعُ أسيراً لموضوعِ السلف وجوّانيته؟

مجرياً مقارنةً ظالمةً بين أورفيوس وإبراهيم، يحذو كيركغارد حذوَ كتابِ أفلاطون (الحوارات)، حيث يُوبّخ شاعرَ الشّعراء جرّاء نعومتِهِ، والتي تبدو أنّها وكأنّها تدلُّ على عدم قدرةٍ على التسامي. حقّاً، إنّه لمن الغرابة أن يُعتمد أورفيوس نموذجاً للرّوح المتسامية. مع ذلك، فإنّ أورفيوس، بصفته رمزَ الدّينِ الطبيعي لدى الشّعراء كشعراء، يقدّم نفسه كحالةٍ من "الأسكسيس" [تطهّر ـ نرجسية]. الأورفيون الذين عبدوا الزمن كأصل لكلّ الأشياء احتفظوا، رغم هذا، بتقديسهم الحقيقيّ لديونيسيوس، الذي التهمتُهُ المردةُ الجبّارةُ، ليُبعثَ، مرة أخرى، من صلبِ سيميل (Semele). حزنُ هذه الخرافة يكمن في أنّ الإنسان، مبعوثاً من رماد هذه الكائنات الآثمة، يخزّنُ في داخله البروميثية الشرّيرةَ، والجانبَ الديونيسيّ الخيّر. كلّ النشوة الشعرية، والإحساس بأنّ الشاعر انشقّ عن الإنسان، وصار إلهاً، يمكن إحالتها

إلى هذه الخرافة المؤلمة، حالها حال كلّ تسامٍ شعريّ يبدأ كعقيدة سوداء للتقمّص، وما يليها من مخاوف التهام نسخٍ سابقة عن الذات.

المريدُ الشاعرُ، الذي يبدّلُ نفسَه خلال حالات التطهّر في وقفةِ التنقيح، هو السليلُ المباشر لكلّ عاشق أورفيّ، الذي تدحرج في الطين والمأكل بهدف أن ينهض من حمأة وغضب كونه مجرّد إنسان. يوم الحساب، بالنسبة للأورفيّ، هو أن تقع ضحيّةً لنوبات التكرار، وبالتالي تحمل الماء في غربالٍ إلى العالم السفليّ (Hades). إنّ كلّ إقصاءٍ كريه، شعَرَ به شاعرٌ غربيّ، هو، بالمطلق، أورفيٌّ المنشأ، كذلك أيضاً كلّ سموٍّ شعريٍّ منذ الشّاعر بيندار (Pindar) وحتى الوقت الراهن. غثيانُ المعذَّبُ شعرياً لا يمكن تمييزه عن سموّه، وتحديداً بالنسبة إليه هو، ولكنّ قرّاءً قلّة هم تضاديون بالمقارنة مع شعرائهم، تلك الآلهة المخلّصة، التي كان توقُها إلى الماضي (nostalgia) أكثر خصوبةً من تألّهِها. لقد كان نيتشه معلّماً نفسانياً عندما رأى أنّ الشعراء أكثر توتّراً بكثير في خداعهم الدّيونيسيّ لذواتهم من مشاطرتهم لإثمنا البروميثي العامّ.

فلسفة الكتابة (وليس علم التطور النفسي) هي بالضرورة "جينولوجيا" [علم أنساب] الخيال، وتمثّل دراسة الإثم الوحيد الذي يعني الشاعر أكثر من غيره، وتحديداً إثم المديونية (indebtedness). نيتشه هو النفسانيّ الحقيقيّ لهذا الإثم، حيث يدخل في صلب اهتمامه بالإرادة ـ ليس تماماً إرادة القوّة، بل تلك الإرادة التضادّية التي تستيقظُ في داخله، ساعيةً، ليس إلى القوّة، بل إلى اللامبالاة التي سعى إليها معلّمه شوبنهور. فبالرغم من أنّه كان قد أعاد تقييمَ اللامبالاة، لكنّه، أي نيتشه، ظلّ ممسوساً بها.

يقول نيتشه: "ربّما، ما من شيءٍ أكثر رعباً في تاريخ الإنسان الأوّل من فنّه السّاعي لتقوية الذاكرة mnemotechnics"، وفكرته هذه قرنت كلّ ابتكارٍ للذاكرة بالألم الشنيع. ويمكن وصف كلّ عادة (بما في ذلك ـ يمكننا التكهّن ــ التقليد الشعريّ) بأنّها "سلسلة من ... عمليات الملاءَمة، بما في ذلك أنواع المقاومة المستدامة في كلّ مرّة، والتحويرات المدبّرة لغايات الدفاع أو ردّات الفعل، بالإضافة إلى نتائج الهجومات المضادّة". في كتابه (جينولوجيا الأخلاق)، يشخّص نيتشه مرضَ الضمير الملتوي، ويعتبره ضرورياً، بل مرحلة من مراحل الاختراع الإنسانيّ للآلهة. هنا تبدو "قصيدة" فيكو "القاسية" حول أصولنا التخييلية لطيفة بالمقارنة مع رؤيا نيتشه المرعبة "للعلاقة بين النّاس الأحياء وأسلافهم". إنّ تضحيات وإنجازات الأجداد هي الضمان الوحيد لبقاء المجتمعات القديمة، والتي يترتّبُ عليها ردَّ الدَّينِ لموتاها:

> **... الخوفُ من الأجدادِ وقوّتهم، ووعي المديونية لهم، يتزايدُ، باطّراد، مع ازدياد قوّة القبيلةِ نفسه، واستمرارِ نجاحاتها .... هنا نصلُ إلى حالةٍ يصبحُ معها أجدادُ أكثرِ القبائل قوّةً مثارَ خوفٍ عارمٍ للخيال. لدرجة أنّهم، في النهاية، يتحوّلون إلى ظلالٍ خارقة للطبيعة. الجَدّ يصبحُ إلهاً.**

إنّ جزءاً من ردّ الدَّين إلى الظلّ الخارق، كما يؤكّد نيتشه، يكون بمثابة المثل الارتقائيّ، الذي يعني للفنّانين الصيغةَ التالية: "لا شيءَ أو كثيراً من الأشياء". مقابل المثل الارتقائي يضعُ نيتشه "المثلَ التضاديّ"، ويتساءلُ يائساً: "أين نعثر على الإرادة التضاديّة التي

تفرض مثالاً تضادّياً؟" حاول ييتس تجسيدَ جزءٍ من الجواب، بدءاً من ديوانه (خلال أقمار صامتة وصديقة)، وصولاً إلى ما تلاه من أعمال، وربّما استطاع أن يعطي جواباً أوفى (رغم كلّ النقص الذي فيه) أكثر من أيّ فنّانٍ ما بعد نيتشويّ، وذلك قبل أن يصل أخيراً بغرابة إلى رؤيا معكوسة للمثل التضادّي، عكّرتْ بظلّها كتابةُ (قصائد ومسرحيات أخيرة).

ليس ممتعاً، على وجه الخصوص، أن نعتبر الشعر، في أقوى حالاته، مجرّد تصعيد ناجح لعدوانيتنا الغريزية، كأن نعتبر أنشودةَ للشاعر بيندار بأنها تنتمي إلى العائلة نفسها التي تنتمي إليها أغاني الانتصار التي تصف طيورَ الإوزّ لشاعر مثل لورينز. ولكن ما يدعوه الشعراء بمطهَرهم (Purgatory) هو ذاتُهُ ما يتفّقُ على تسميتِهِ الأفلاطونيون، أو المسيحيون، أو النيتشويون، أو الفرويديون، بالتسامي، أو دفاعات الأنا النَشِطة. وبما أنّ التوصيف الفرويدي للتسامي هو أكثر هذه الأنواع اختزاليةً، نستطيعُ، مع ذلك، الإفادة منها هنا، عبر استحضار بعض منها. إنّ آليات الدفاع في التسامي متنوّعة: التبدّلاتُ من الكمون إلى النشاط، والمواجهةُ المباشرة للقوى أو للهواجس الخطرة، وانقلابُ القوى إلى نقيضِها. دعونا نستشهدُ بفينتشيل: "في التسامي، الهاجس الأصلي يتلاشى، لأنّ طاقاته تنسحبُ لصالح تركيزِ الطاقة على ما هو بديل له". تُهدرُ الليبيدو، دون أيّ تدخّلٍ، ثمّ تُصاب بإخصاء جنسيّ، وبالتالي تتبخّرُ النوازعُ التدميريةُ من فيض طاقاتنا، ورغباتنا العدوانية.

اعتبرَ فرويد في كتابه (الأنا والهو) أنّ التسامي لصيقٌ جداً بالتماهي، ذاك التماهي الذي يعتمد على تشويه الغاية أو الموضوع، والذي يمكن أن يبلغ حدّ الانقلاب إلى نقيضِهِ. إذا حاولنا أن نطبّق هذا

على سياق نموذجنا للانحراف، يصبحُ التسامي، عندئذٍ، نوعاً من "الأسكسيس" [تطهّر ـ نرجسية]، أو تحجيماً للذات يسعى إلى تغيير ماهيتها على حساب تضييق المحيط الخلاّق للسلف والشاعر المريد، في آنٍ معاً. الناتج النهائي لعملية التطهّر النرجسية، شعرياً، هو تشكيلُ معادلٍ تخييليّ للأنا الأعلى، أو إرادة شعرية متطوّرة تماماً، وأقسى من الضمير، على غرار بطل بليك "يُرايزن"، داخل كلّ شاعر قويّ، والذي يمثّل عدوانية الشاعرِ المستبطَنة بنضجٍ بالغٍ.

هامتْ لاو أندرياس سالومي، التي نتذكّرها كمحبوبة لنيتشه وريلكة، وتلميذة أيضاً لفرويد، بأحدِ عشّاقها المشهورين، الكئيب تاسوك، عندما أدركت أنّ التسامي ما هو في الواقع سوى تحقيقنا للذات، وبالتالي من الأفضل أن يُطلَق عليه مصطلحُ "البلورة". إذ في بلورتنا لذواتنا، نتقمّص بروميثيوس ونرسيس، في آن واحد. بمعنى آخر، وحده الشاعر القويّ بحقّ قادر على أن يكون الاثنين معاً، صانعاً ثقافته، ومتأمّلاً بافتتان دورَه المركزيَّ فيها. ولكن، من أجل هذا التأمّل، يترتّبُ على الشاعر أن يقدّم أضحيةً، مثلما أنّ كلّ خلقٍ ـ عبر ـ الانحراف، وكلّ ابتكارٍ يقومُ به الشاعرُ المتأخّر، يعتمدُ في جوهره على التضحية. يلاحظُ كورنفورد بطرافة في كتابه (حِكم مبدئية)، أنّه "في شعر هسيود (Hesiod)، يظهر الجنسُ البشريُ، في البدء، مرتبطاً بالتضحية، عندما خدعَ بروميثيوس الإلهَ زيوس في الحصّة الأفضل، وكأنّ التضحية للآلهة كانت، كما هو الحال في المعتقد البابليّ، وظيفةَ الإنسانِ الأولى. في سِفر التكوين أيضاً، تزامنَ الإثمُ الأوّلُ الذي ارتُكِب، بعد طرد أبوينا من الجنّة، مع التضحيات التي قدّمها هابيلُ وقابيلُ". ويختتمُ كورنفورد بالقول التضحياتُ

جميعها قُدّمت من أجل تجديد الحيوية الإنسانية. في عملية التكتّم الشعريّ، تُضعفُ التّضحيةُ الحيويةَ الإنسانية، لأنّ القليلَ هنا كثير. بالرغم من أننا انطلقنا من رؤية مثالية للشعر الغربيّ (حاذين حذو الشعراء أنفسهم، هم الذين يعرفون أكثر منّا)، فإنّ كتابة (وقراءة) القصائد هي عملية تضحية، ونوع من التطهّر، يستنزفُ أكثر مما يُخصب. إنّ القصيدة هي بمثابة انحراف ما، ليس فقط عن قصيدةٍ أخرى، بل عن نفسها أيضاً، وذلك كأن تقول، كلّ قصيدةٍ هي تأويل ضالٌّ لما يمكن أن يكونَ ممكناً.

لا يمكنُ للآلهةِ أن تقبلَ الرشوةَ، يقول أفلاطون. كذلك التضحية، لا يمكنها أن تطمع بعرفان عن هبات من المفترض أن تأتي. يقترحُ كتابُ (Phaedo) لأفلاطون تطهّراً أصدق للرّوح الشعرية: "التطهّرُ ... مؤلّفٌ من فصلِ الرّوح عن الجسد، قدر المستطاع ... وتركيزها [أي الذّات] على نفسها". هذه الازدواجيةُ الرّاديكاليةُ لا يمكنها أن تمثّل حالةَ تطهّرٍ ونرجسيةٍ للروح الشعرية، حيث الانفصال يجب أن يحدث داخل الرّوح ذاتها. يمثل الاستبطانُ وسيلةَ الشاعر في الانفصال. تغريب الذات عن نفسها ليس مطلوباً، بيد أنّ هذا يتأتى ليس فقط من محاولة استبعاد جميع الأسلاف، بل واستبعاد عوالمِهم أيضاً، وهذا يعني استبعادَ الشّعرِ نفسه. إنّ ارتكابَ الخطأ في الحياة ضروريٌّ للحياة، وارتكابُ الخطأ في الشِعر ضروريٌّ للشعر.

يبدأُ التطهّرُ الشعريُّ من الذرى الشاهقة للسموّ المضادّ، معوّضاً عن صدمة الشاعر القسرية جرّاء توسّعه الجمالي الخارق. ومن دون حالة (التطهّر ـ النرجسية)، يصبحُ مقدّراً على شاعرٍ قويٍّ كمثل ستيفنس أن يصيرَ الأرنبَ، ملكِ الأشباح:

العشبُ وفيرٌ، ممتلئٌ بذاتِكَ.
الأشجارُ حولكَ، ومن أجلكَ،
وكلُّ رحابةِ هذا اللّيل من أجلكَ،
إنها الذّات تلمسُ كلّ الحوافّ،



وأنت ذاتكَ تصبحُ ذاتاً تملأُ
زوايا اللّيل الأربع.

مغموراً بالنشوة، يصبحُ الشّاعرُ نقشاً في الفضاء، إلا إذا استطاع أن يجرحَ نفسَه، من دون تفريغ ذاته من الإلهام. لا يستطيعُ الشاعرُ أن يتقبّل حالة أخرى من "كينوسيس" [تكرار وقطيعة]. الاستسلامُ المفيدُ، بالنسبة إليه، يكونُ شكلاً من أشكال التحجيم، وتضحية ببعض من ذاته، حيث غيابها، أي الذات، سيجعله أكثر تميّزاً كشاعر. كآلية من آليات الدفاع الناجح ضدّ قلق التأثّر، تفترضُ حالة "التطهّر النرجسي" نوعاً جديداً من الاختزال لدى الذات الشعريّة، يُعبّر عنها، بشكل عامّ، كعمىً تطهّريٍّ أو على الأقلّ، كتنكّر. حقائق الذوات الأخرى، وكلّ شيء برّاني، يتمّ طمسها جميعاً، إلى أن ينبثق أسلوبٌ جديدٌ من الرّصانةِ يمكن أن يُقرأ حضورهُ البلاغيّ، بشكل أو بآخر، كدرجة من درجات النّرجسية.

ما يعنيه الشاعرُ القويّ، بصفتِه أنانياً، يكونُ صحيحاً، ذلك لأنّ مركزيةَ ذاته هي نفسها تدريبٌ رئيسيٌ في التخيّل. يتجلّى المطهَرُ لدى شعراء عصر ما بعد الأنوار الأقوياء بوصفه دائماً تناقضاً في اللّفظ، وليس مجرّد ألم محض، لأنّ كلّ انحسار في محيط الدائرة يُعوّضُ

عنه بالوهم الشعريّ (خدعة، ومع ذلك قصيدة قويّة) القائل بأنّ المركزَ سيصمدُ، نتيجةً لذلك، بشكلٍ أفضل. إنّ ما دعاه كولريدج (كفيلسوف، وليس كشاعر) "بالبرّانية"، أو بالمباركة اللاّهوتية اللبرّانيات وللآخرين، ليس بذي أهمية للشّاعرِ القويّ كشاعر. ما أقترحُهُ هنا (والذي لا أحبُّه أنا نفسي) هو أنّ الشّاعر القويّ، في مرحلةِ "أسكسيس" المطهّرة، يعرف فقط نفسَه والآخرَ الذي يجب أن يدمّره، أي سلفه، وبخاصّة أنّ السلف اكتسب الآن شخصيةً مركّبةً أو متخيّلةً، رغم أنّه يظلّ [أي السلف] مصنوعاً من قصائد حقيقة ماضوية، لن تسمحَ لنفسِها بأن تُنسى. ذلك لأنّ clinamen وtessera تجهدان لأن تصحّحان وتكملان الأمواتَ، أما kenosis وdaemonization فتعملان على كبح ذاكرةِ الأموات، ولكن askesis هذه فتمثّل المنافسةَ بإطلاق، أو الصراعَ حتى الموتِ مع الأموات.

مع ذلك، إذا نحن قرأنا تاريخانياً أيّ توصيفٍ ينظّرُ للتسامي، فهل سنأمل بالعثور على أيّ شيء آخر سوى الصراع مع أجدادنا؟ إذا كان كلّ تطور للذات هو بمثابة تسام، أو إعادة بلورة من نوعٍ ما، فإلى متى سوف نرغب، وبلا انقطاعٍ، أن تستمرّ هذه البلورةُ، وكم من البلَورة نقدر أن نتحمّل؟ براغماتياً، نريد قدراً كافياً منها، بحيث لن يمسّ هذا نظامَ الأفكارِ المسؤول عن استمراريتنا، ولكن نحن، على أية حال، (أنا ومن أكتبُ لهم) لسنا شعراء، بل قرّاء فقط. هل يستطيعُ الشّاعرُ القويُّ حقّاً أن يتعايشَ مع حقيقة كونه مجرّدَ صياغةٍ للشاعرِ الذي يتمسّك بأسبقيته إلى الأبد؟

مع ذلك، ثمّة عصرٌ عظيمٌ، قبل الطوفان، كان التأثّرُ فيه سخيّاً جداً، (أو ظنّ الشعراء في دخيلتهم الجوّانية كذلك)، عصرٌ يمتدّ من

هوميروس إلى شكسبير. في محرقِ هذا النسيج من التأثُر السخيّ، يقعُ دانتي، في إطار علاقتِه مع سلفه، فيرجيل، الذي حرّض مريدَه على الحبّ، وعلى المحاكاة، وليس على القلق. أجل، ولكن بالرغم من عدم وجود ظلّ يفصلُ بين دانتي وفيرجيل، لكن ثمّة ما طرح نفسَه كبديل بينهما. يشرحُ جان فريسّيرو، بجمالية عالية، هذا التسامي العظيم، الذي يمثّل مرجعيةً لكلِّ حالةٍ لاحقةٍ من حالات "أسكِسيس [تطهّر ـ نرجسية]، يكابدُها كلُّ شاعرٍ قويّ:

في الفصل السابع عشر من (المطهَر) يعبُرُ المسافرُ وستيتيوس وفيرجيل جدارَ النّار، ويلتقون جميعاً بالملاك، حيث كانت كلّ المراسيم التقليدية حاضرةً، بما في ذلك الأباء والبنون وهم يتبادلون أطراف الحديث. جدرانٌ، وحواجز، وأصداء تُسمعُ، عن شتّى المواضيع القديمة والوسيطة، مما قد يخطر على بال هذا هو أيضاً المفصل الذي يختفي فيه فيرجيل من القصيدة ويُستبدل ببياتريس ما كان قد غاب عن الذّهن، على أية حال، هو أنّ هذا هو المنعرج ذاته الذي يتردّدُ فيه عددٌ كبير من الأصداء الفيرجيلية، بما في ذلك المقطع الحرفيّ الوحيد في القصيدة المأخوذ مباشرةً من فيرجيل (في اللاتينية)، وكلّها حُرّفت عن عمد: أوّلاً، كلمات "ديدو" عندما ترى إينياس، وتستذكر حبّها القديم، الذي كان يربطها بزوجها، ومن ثمّ تتنبّأ بموتها على المحرقة: "agnosco veteris flammae vestigial". في (المطهَر) يستخدم دانتي البيتَ ليستحضرَ حبَّه لبياتريس عندما عادت: "conosco I signi dell antica famma.

ثانيـــاً، تبتـــهلُ الملائكـــةُ احتفـــاءً ببيـــاتريس: "Manibus o date lilia plenis"، وهـذا هـو البيـت الـذي اسـتخدمه "انكايـسس" ليـشير إلى ظـلّ ابـنٍ مـن أبنـاء "أوغـسـتوس" الـذي مـات قبـل أوانـه، في المقطـع: "Tu Marcellus sire"، مـشيراً بـذلك إلى حـضور الألم المطلـق، بـالرغم مـن خلـود رومـا. يقـول البـاحثون إنّ المقصود هنا هو السوسن الأرجوانيّ للرّثاء. أما فحواه في (المطهَر) فيشيرُ بوضوحٍ إلى زهرِ السوسن الأبيض الذي يرمزُ للانبعاث يلتفتُ المسافرُ إلى فيرجيل، طلباً للمـساعدة بعـد العـودة الدراماتيكيـة ليجـد الكـاهن الـشهواني وقـد تـوارى عـن الأنظـار: "فيرجيـل، فيرجيـل، فيرجيـل،" مـردداً بـذلك صـدى اعـتراف فيرجيـل بعقـم الـشعر في قـصّة أورفيـوس في (القـصيدة الرعويـة IV) حيث يقول: "يورايدس، يورايدس، يورايدس". وهكذا، فإنّ "الأيروس" الأسود للعشيقة "ديدو"، وعبر السلوى الاستبطانية لعودة بياتريس، قـد تحـوّلَ تمامـاً، حيـث أزليـة النظـام السياسي تتوازى، أخيراً، بالخلود الشخصيّ للانبعاث، ويصبحُ الشعرُ أقوى من الموت، لأوّلِ مرّةٍ في القصيدة، فالمسافرة المسمّاة بياتريس تطلقُ عليه اسمَ: "دانتي!".

فعل التسمية هذا، بعد التطهّر، هو، على أية حال، العنصر الأخير الذي ظلّ سلفياً، لأنّ كلّ شاعرٍ كبير، بعد عصر الأنوار، لا يتحـرّكُ باتجاه الاندماج مع الآخرين كما فعل دانتي بعد هذه اللحظة العظيمة، ولكن باتجاه المكوث مع الذات. إن حالة "أسكسيس" كما تتجلّى لدى وردذورث، وكيتس، وبروانينغ، وويتمان، وييتس، وستيفنس ـ

لنذكرَ ستّة فقط من الأصوات الشعرية الحديثة ـ هي بالضرورة بمثابة القاسم التنقيحيّ الذي يتاخمُ حدود النرجسية. سوف آخذُ هذه الأمثلة، مثنى، مثنى ـ وردذورث وكيتس، ثمّ براونينغ وييتس، ثمّ ويتمان وستيفنس، لأنّه، في كلّ حالة من هذه الحالات، يلعبُ الشاعرُ الأوّلُ دورَ السلف، المنخرطُ بدورهِ في سلفٍ شاملٍ سبقَهُ، وهؤلاء هم بالترتيب: ميلتون، وشللي، وإمرسون. أبدأ بالشاعر وردذورث، في المزقة المبدعة المسمّاة (بيتٌ في غراسمير):

حين كنتُ طفلاً بريئاً، بقلب
لا تعوزهُ، بلا ريب، الأمزجةَ الحنونةَ،
تنفّستُ (لأنّ هذا أتذكّرهُ جيداً)
وسط الشهواتِ الجارحة، والرغبات العمياء،
وعشتُ تقلّبات الغريزة المتوحّشة،
التي كانت متعتي وإثارتي.
ما من شيء عندئذٍ كان أكثرَ هناءةً،
ما من إغراء يقارب نصف مودّة
ذلك الهاجس الذي حثني للسفرِ
باتجاه بطولةٍ فذّة،
باتجاه بحيرات عميقة، وأشجار باسقة،
ثم هوّة مظلمة، وجروف شاهقة
وأبراج مترنّحة: كنت أحبّ أن أقف وأقرأ
نظراتها المتمنّعة، أقرأُ وأتمرّدُ،

أحياناً، في فكري، وأحياناً في عملي.
هواجس بالكاد تتفوّق
على هذه من حيث الزّخم،
حين سمعتُ عن خطرٍ محدق،
أو اشتهاهُ أحدهم بجسارة،
عن مغامرةٍ بطلُها الأولُ
هو السائسُ الوحيدُ لأهدافه،
من بين قلّةِ أخيار، من أجل المجد،
واجهوا جحافلَ مسلّحة.
أجل، حتّى هذه السّاعة، لا أستطيعُ أن أقرأ حكايةً
عن مركبين شجاعين اشتبكا في عراك قاتل،
وتعاركا حتى الموت، إلاّ وأشعر بغبطة
تفوق متعة الرجل الحكيم. أرغبُ،
وأتوقُ، وأحترقُ، وأصارعُ،
ثم أصير مع روحي هناك.
ولكن، روّضتني الطبيعةُ،
وأمرتني أن أسيرَ خلف نوازع أخرى،
أو ألزمَ الهدوء؛
تعاملَتْ معي كما تتعاملُ مع جدولٍ رقراقٍ،
قادماً من الجبال،

عبر مروجٍ هادئةٍ، بعدما تعلَّم
قوتَه، وحقّق انتصارَه ونشوتَه،
عبر مجراه اليائس،
المحفوف بالنزاعات والبهجة.
ذلك الشيء الذي علّمتهُ الطبيعةُ خلسةً
كان وراءه عقلٍ يسامحُ ويباركُ
صوتُ الطبيعةِ الواثقُ كان قد قالَ،
كنْ وديعاً، وتشوّقْ للأشياءِ الوديعة،
وستلقى سعادتَك ومجدَك هناك.
لا تخفْ، رغم أنّك بحْتَ لي عن عوزٍ ما
في طموحات لطالما داعبتكَ ـ عن خصوم
وددت لو تتصارعَ معهم، عن نصر ستكملُ مجدَه؛
وعن تخومٍ ستتجاوزها، وظلام ستمخر عبابَه؛
كلّ ما كان قد اتّقدَ في قلبك الغضّ: الحبّ،
التوق، الاحتقار، الرحلة الدؤوبة،
كلّه سيبقى حيّاً، وإن بدّل غاياته،
كلّه سوف يحيا، إذ ليس بمقدوره أن يموت.
إذن، وداعاً لخطط المحارب،
وداعاً لتهافت الرّوح،
التي لا تنتظرُ محرّضاً أكبر،

عندما تكون الحريّةُ في خطر،
ووداعاً لذاك الهدف الآخر،
الذي طالما راودني: أملي بأن أملأ
هذا البوقَ البطوليَّ بأنفاسِ ربّةِ الشعر.

هذا النوع من الأسكسيس [تطهّر ـ نرجسية] كان يمكن أن يجعل من وردذورث شاعراً أكبر مما استطاعَ أن يكونه، ومبتكراً برّانياً، لموضوعٍ أوسع بكثيرٍ من ذاتيته. مع ذلك، هذا التحجيمُ الهائلُ جعلَ من وردذورث مبتكراً للشعر الحديث، وهو، في النهاية، ما يمكن أن نكتنهَ جوهرَه كشيءٍ مكثّف جداً. بشكلٍ أوضح، ما الشعرُ الحديثُ (الرومانتيكية) سوى نتاج تصعيد أعلى للخيال، يفوق ما استطاع الشعر الغربيُ تحقيقه منذ هوميروس وحتى ميلتون. لقد وجد وردذورث نفسَه في موقعٍ كئيبٍ كان ملزماً من خلاله أن يحتفلَ، ليس فقط بالتخنّث الصّرف، بل بفقدان حقيقي "لكلّ ما كان قد اتّقدَ في قلبك الغضّ، الحبّ، التوق، الاحتقار، والسعيّ الدؤوب". إيمانه كان يوحي له بأنّ كلّ هذه المشاعر" سوف تبقى حيّةً، وإن بدّلت غاياتها، وسوف تحيا"، ولكن سرعان ما سيفقد شعره الإيمان بكلّ هذا.

في قصيدة (بيت في غراسمير) تتمّ مباشرةً محاولةُ التعويض المنتظر عن تسامٍ كهذا، وتحديداً في المقطع التالي، والختامي، من هذا الجزء، والذي سيستُخدم "كتمهيد" شهيرٍ لقصيدة (النّزهة). هنا يتجلّى "الأسكسيس" في محيطه الكامل، كحالة اختزال لميلتون، مثلما هو لوردذورث نفسه. وهنا أيضاً نكشفُ النقاب عن هوس وردذورث لأن يصبح شاعراً قويّاً من طرازٍ شيطانيّ، ونكتشفُ أنّ:

.... أنّ أغنيتي

بفضيلتها التي تتلألأُ في مكانها كنجمةٍ،

سوف تبثُّ تأثيراً عطوفاً، حاميةً

نفسها من كلّ مؤثّرٍ خبيثٍ

يأتيها من تلك التحوّلات التي تبسطُ ظلالها

عبر آفاق الفلك السفليّ.

في إحدى سونيتاته التي كُتبتْ، بعد عامين من هذه القصيدة، يخاطبُ وردزورث سلفَه ميلتون، ويصفُه كما يراهُ هو نفسه:

كانت روحُك كمثل نجمةٍ، تسكنُ وحيدةً:

وكان ذاك صوتُكَ، الذي يشبهُ صداهُ البحرَ؛

نقياً كالسمواتِ العارية، نبيلاً، وحرّاً،

هذه الصلاة إذن يُقصَدُ بها أن تكونَ تأثيراً صرفاً، غيرَ متأثّرة بشيءٍ، والسلف يُمدَحُ هنا لأنّه كانَ ما استطاعَ الشّاعرُ وردزورث أن يكونَه لاحقاً. يصبح الآن شعورُ وردذورث بالعزلة، عزلةَ ميلتون، ولكن في تغلّبه على تأثيرِ ميلتون، يؤكّد الشاعرُ هنا أنّه قد تغلّب على نفسه. ولأنّه يعتمد في فنّه على إقناع القارئ بأنّ العلاقات الخارجية ما زالت ممكنة، نجد أنّ وردذورث معلّمٌ قديرٌ عندما يتعلّق الأمر بإقصاء الذوات الأخرى ـ بل كلّ أفق ـ من ذاتِه. هذا الشافي لا يشفي سوى تلك الجراح التي كان قد تسبّبَ بها أصلاً.

سوف يصارعُ كيتس، بعد مرور أقلّ من عشرين عاماً، عبثاً مماثلاً من حالة التطهّر، وتحديداً، الحاجةَ إلى التسامي عبر استبطان "الرّحلة الدؤوبة"، بحيث يكون قادراً على حثّ سلفِه ميلتون صوبَ رؤيا لحربٍ وشيكةٍ في السماء. غير أنّ تطهّرَ كيتس أكثر تطرّفاً، لأنّ ملاكه الطّاغي هو طيفٌ مزدوجٌ طرفاهُ ميلتون ووردذورث. يصبح التطهّر لدى كيتس بكلّيته واضحاً، وهو لبّ قصيدته (سقوط هيبريون) حيث ربّة إلهامِه "مونيتّا"، تواجهُ الشّاعرَ قائلةً:

"إذا لم تكنْ قادراً على صعودِ
هذا الدرَج، مُتْ فوق ذاكَ الرّخامِ حيث أنتَ.
لحمُكَ، الملتصقُ جداً بالغبار الكوني،
سوف يجفّ بسبب قلّة التغذية، ـ وعظامُكَ
سوف تيبَسُ وتتلاشى خلال سنواتٍ قليلةٍ،
ولن تقدرَ أسرعُ العيونِ أن تعثرَ على أثرٍ لكَ.
أنتَ، الآن، على تلك المصطبةِ، باردٌ جداً.
رملُ حياتِكَ الخاطفة سينقضي، هباءً، في هذه السّاعة.
ولا يدَ في هذا الكون تستطيعُ أن تعيدَ، إلى الوراء،
ساعتَك الرّمليةَ إذا احترقتْ هذه الوريقاتُ الدبقةُ،
وإذا أنتَ لم تصعدْ هذه الدّرجات الخالدة".
سمعتُ، ونظرتُ: حاسّتان معاً،
مرهفتان ودقيقتان، شعرتا بطغيانِ

ذلك التهديد الحادّ، والمهمّة المقترحة.
بدا الجهدُ كثيرَ التشعّب؛ والوريقاتُ بدأتْ
تحترقُ ـ حين فجأةً ضربَ صقيعٌ ضارٍ
أطرافي، آتياً من جهة المصطبة العالية،
وبدأ بالصعود سريعاً ليحكم قبضةً باردةً
على تلك الشرايين التي تنبضُ في حنجرتي!
صرختُ. لكنّ وجعَ صرختي الحادّ
صمّ أذنيّ ـ حاولتُ، عبثاً، أن أهربَ
من الخدَر، فأبطأتُ خطاي،
محاولاً الاهتداءَ إلى الدَرجة الأولى.
كان إيقاعي بطيئاً، ثقيلاً، ومميتاً
وصارَ البردُ خانقاً، يضغطُ على القلبِ،
وعندما صفّقتُ بيديّ لم أشعرْ بهما.
قبل الموتِ بدقيقةٍ واحدة،
ارتطمتْ قدمي المتجمّدة
بالدرج السفليّ،
وما إن لامَسَتْهُ، بدأتْ الحياةُ
كأنّها تعودُ إلى أصابعِ قدميَّ.

ما تمّ تصعيده هنا يمثّلُ أسطعَ مثالِ عضويّ للخيالِ الحسيّ، منذ شكسبير. وما يصل نهايتَه، هنا، هو شعرُ كيتس، رغم أنّ الشاعرَ سيعيشُ لعامٍ وبضعةَ أشهرٍ، بعد التّوقّف عن إكمال هذه القصيدة الرئيسية المشروخة. بالتأكيد، من بؤرة مرضه العضال انبثقتْ هذه الرؤيا، لكننا نريدُ أن نسألَ: ما هو الخَدَر الذي كان على وشك تدميرِ حياة كيتس؟ لا تعودُ حالةُ "أسكسيس" هنا [تطهّر ـ نرجسية] إلى الحواسّ، بل تقترنُ بإيمان كيتس بها، وهو إيمان رفيع جداً، لا يُضاهيه أيُّ شعرٍ إنسانويٍّ آخر. مع ذلك، هذا الإيمان، وبالرغم من تجذّرِهِ في حساسيةِ كيتس، أتاهُ من ميلتون الشابّ، ومن حلمِهِ التوحيديّ بالإرهاصات الإنسانية، بوصفها آخر أشكال السموّ في عصرِ النهضة، ومن وردذورث، شاعر الرؤيا الثورية. لو أنّ كيتس يتطهّر من هذا الإيمان، فإنه سوف ينقّي منهُ كلّ إشراقات مرجعياته العظيمة. هؤلاء الأسلاف، بحكم كونهم أجداداً ناضجين (أو مدمِّرين)، فإنّهم قد مرّوا عبر تطهّرهم الخاصّ، لكنّهم تركوا رؤاهم مفتوحةً خلفَهم. لقد منحهم كيتسُ ما لم يستطيعوا أن يمنحوه لأنفسهم. لقد استجوبَ أعمقَ الأوهام، وأكثرها طبيعيةً، مما استطاعتْ الروحُ أن تفرزَهُ. وكونه استجوبَ هذه الأوهام، وما هو الأفضل في ذاته، معها، فقد مُنِحَ رؤيتَه الأخيرةَ إزاء ذاتِه، متّشحةً ببهاءِ عزلةٍ مطلقةٍ:

بلا مكوثٍ أو معينٍ،
سوى فنائي الضَعيف، حملتُ على كاهلِي
ثقلَ هذا الهدوء الخالد ...

قساوةُ الأسلوب، وحتميةُ تشكيل العبارة في قصيدة (سقوط هيبريون)، تنبثقان من نسخة كيتس للتطهّر النرجسيّ، وهو شكلٌ من الأنسنة يوشكُ أن يطهّرَ هذا القاسمَ المريرَ من التنقيحية. مع شعراء أقلّ توازناً، يصبح التطهّرُ معدوماً. يمارسُ براونينغ وييتس، وكلاهما وريثان تابعان لشللي، (و"مؤثر خطير" على براونينغ، باعتراف ييتس) تحجيماً هائلاً للذّات، أثناء نضجهما كشاعرين. أمّا تسامي براونينغ فأعطاهُ نموذجَه الرفيعَ، المعروف بالمنولوج الدرامي، مصحوباً بفنّ الكوابيس، الذي لا يضاهيه شيءٌ آخر في الإنكليزية:

25

بعدما ظهرت فسحةٌ من أرض مقطوعة، كان أصلها غابة،
ومن ثمّ سبخةٌ، كما يبدو، أضحت الآن تربة
ميئوس منها وعجفاء؛ (وهكذا يجد الأحمق بهجته،
يفعل فعلتَه ويتنكّر لها، حتّى يتبدّلَ مزاجُهُ
فيتوارى!) وعلى مسافة هكتار واحدٍ ـ
ثمة مستنقع، صلصال وحطام،
رملٌ وأرضٌ قاحلةٌ سوداء.

26

حيناً، لُطَخٌ تعتملُ، متلوّنةٌ رماديةً وقاتمةً،
وحيناً، رُقَعٌ تتوزّعُ فوق نحولِ التربة،
يتفتّقُ عنها طحالبُ أو أشياء كالفقاعات؛

بعدئذٍ تظهرُ شجرةُ بلوطٍ مقطوعة،
جرحُها كمثلِ فمٍ مشوّهٍ مُزّقتْ جوانبُه،
يحدّقُ في الموت، يُحتضَرُ بينما يتلوّى.

27
لكنّه كان أبعد ما يكون عن النهاية!
لا شيء في الأفقِ سوى المساء، لا شيء
لأتقدّمَ بخطوتي أبعدَ باتجاهِهِ! وإزاءَ هذا الخاطر
يمرّ بي عصفورٌ أسود عظيم،
وهو الصّديق الحميم لأبوليون،
سابحاً يخبّطُ بجناحيه كالتنّين،
ويلامسُ قبّعتي ـ ربّما كان هو الدليلُ الذي أبحث عنه.

28
ناظراً إلى الأعلى، مدركاً أنني هرمتُ قليلاً،
رغم الغسق المنبلج حولي، رأيتُ السهلَ يحرّرُ فسحةً
للجبال حولي ـ كأنّما مع هذا الاسم كان عليّ أن أباركَ
قمماً شاهقةً وهضاباً وعرةً، مسروقةً، الآنَ، من المشهد.
كيف لها إذن أن تباغتني ـ ساعدني، أنتَ، على فكّ اللّغز!
كيف سأتخلّصُ منها، هذا هو السؤالُ الواضحُ.

29

مع ذلك كنتُ شبهَ مدركٍ لخدعةٍ
خبيثةٍ حدثتْ لي، الله وحده يعرفُ متى ـ
في منامٍ رديءٍ، ربّما. هنا انتهى، إذن،
التقدّمُ في هذا الاتجاه. ولكن في اللحظة
التي كنتُ فيها على وشك الاستسلام، للمرة الثانية،
سمعتُ صوتاً كأنّ فخّاً قد انطبقَ ـ
أنتَ في جوفِ الوكر!

30

بلظىً شديدٍ، هبطَ عليَّ كلَّ هذا،
أكانَ هذا هو المكان!
هاتان الهضبتان على يميني رُبضتا
مثل ثورين تلاصقا في عراكٍ، قرناً بقرنٍ!
وعلى يساري، نهض جبلٌ باسقٌ ذي فروة ...
غبيٌّ، خَرِفٌ، عجوزٌ، يكبو في كلِّ مناسبةٍ،
بعد حياة أُنفقت بكاملها للتدرّب على المشهد!

31

ما الذي يقبعُ في المنتصفِ سوى البرج نفسه؟
برجٌ صغيرٌ مدوّرٌ، يجلسُ القرفصاء،

أعمى كقلبِ الأحمق،

بُني من حجارة بنّية، ليس لها نظيرٌ

في كلّ أنحاء الأرض.

جنيٌّ العاصفةِ المتهكّمُ

يشيرُ للقبطانِ نحو الجرفِ الذي لا يراهُ،

كي يتحرّكَ، فقط، عندما يبدأُ الجمرُ بالاشتعال.

لماذا نعتبر هذا نتيجة من نتائج "أسكسيس" [تطهّر ـ نرجسية]؟ ولماذا سنجدُ السببَ ذاته وراء قصيدة ييتس (مواساةُ كشولين)، حيث يقبل البطل مجتمع الجبناء، كمكان طبيعي له في الحياة الآخرة؟ "الشّاعرُ ولا الرّجل الشريف"، مثَلٌ مكتملٌ قاله باسكال. أن تنقّح سلفاً يعني هذا أن تكذبَ، ليس ضدّ الكينونة فحسب، بل ضدّ الزمن عينه، الزمن الذي يأمل فيه المريدُ أن يحقّق استقلاليةً تكون بحدّ ذاتها موبوءةً بالزمن، أو مشروخةً بحضورِ الآخر.

لقد أرشد شللي، مبدئياً، كلاًّ من براونينغ وييتس، إلى الشعر، عبر منحهم نموذجاً يُحتَذى به عن استقلاليةِ الذّات، التي تستهلكُ نفسَها، وعن الرّحلة الوحيدة، التي يمكن أن تجلبَ لهم الأمل، من خلال إعادةِ خلق ذواتِهم. كلاهما ستسكنه النبوءةُ الأخلاقيةُ المبثوثةُ في مقالة (الدفاع)، والتي يقولُ فيها شللي عن الشعراء بأنّهم "مغسولون بدمِ الوسيطِ والمخلّصِ، الزّمن"، رغم كونهم أناساً يخطئون. هذا إيمانٌ أورفيٌّ، لا يملكُ كيتس أو براونينغ القوّةَ الكافيةَ لكي يعيشان ويموتان في كنف صفائه. أورفيوس بالنسبة إلى شللي هو الشّاعرُ في قصيدة (ألاستر)، الذي يشهد رحيل الرؤيا والحبّ، ويصرخ

عالياً: "النومُ والموتُ / لن يفرّقانا طويلاً!". من أتون هذا "اللاّندم" إزاء الرحلة المهشّمة، كان على براونينغ وييتس أن ينقذا نفسيهما كابنين لأبٍ شعريّ واحدٍ، لا يقدرُ أن يبزّ صفاءهُ التخييليّ أحدٌ.

عندما يفشل تشايلد رونالد بالتعرّف إلى البرج الأسود، قبل اصطدامه به، بالرغم من دُربةٍ استغرقت حياةً بأكملها، أو عندما يرضى "كشولين" برتق كفنه، ومن ثمّ الغناء في جوقة مؤلّفة من خصومه، ومن جبناء وخونة محكومين، (على غرار زملاء رونالد الضائعين في الرّحلة)، فنحن إزاء علامات راديكالية من "أسكسيس [تطهّر ـ نرجسية]، ومن تكلفتها الباهظة على أبناء البطل المتخيّل والنزيه جداً. إنّ الأكثر رعباً في شعر شللي هو تماسكه الأورفيّ، تلك الألمعية في الرّوح، التي لا تصبرُ على إبرام الحلول الوسطية، والتي من دونها لا يكونُ الوجود الاجتماعي ممكناً، ولا حتى الحياة الطبيعية. إنّ انغماسَ براونينغ بالغرائبية، وإدمان ييتس على التوحّش، ما هي سوى حالات تصعيد للبطولة شبه الإلهية لسلفهما المشترك، ونشازه المدهش بعيداً عن المطلق. ولكن في حالات الاختزال هذه، إذا ما قورنت بتصعيدات شخصيات أعظم مثل وردذورث وكيتس، يواجهُ المرءُ صعوبةً أكبر في رؤية ما إذا كان ثمّة خسارة توازي، تقريباً، الفائدةَ الملموسةَ.

إنّ فكرة فرويد عن التسامي كميةٌ، وتتضمّنُ، دائماً، سقفاً أعلى تتمرّد عليه النوازعُ الغريزيةُ. إن حالة "الأسكسيس" الشعريّ [تطهّر ـ نرجسية]، كقاسم تنقيحيّ، هي أيضاً كميّة، لأنّ مطهَر الشعراء نادراً ما يكون مكاناً مأهولاً. الشاعرُ وملهمتُه هما القاطنان الوحيدان هناك، وغالباً ما تكون الربّةُ مفقودةً. وبوصفهما مسافرَين بطوليَين، فإنّ تشايلد رونالد

وكشولين يعرفان الهزيمة فقط من خلال نقائضها، وهما وحيدان باستثناء زمرتهما القليلة من الفاشلين، والخونة، والجبناء، الذين يدلّل حضورهم على كلّ ما هو مشكوك فيه في القوّة المخيفة لأبطالِه. لكنّ الاختلاف بين تشايلد رونالد وأسلافه، وبين كشولين ومعزّيهِ، هو أنّ تطهّرَ البطلِ يكونُ بمثابةِ نرجسية له، وطريق يؤدّي إلى الحرية بوصفها فعلاً دلالياً.

إنّ منولوج براونينغ، مثله مثل قصيدة يتس الرؤيوية والغنائية، هو نوعٌ من التخلّي، وبالتالي يمثّلُ عمليةَ بترٍ للشِعر الأورفيّ، ولقيثارةِ شللي، التي تعلنُ النبوءةَ. وتشدّدُ معادلة التطهّر ـ النرجسية (askesis) لدى الشعراء الأمريكيين الأقوياء على غاية الرّحلة، وعلى الخلوة التي تعزّز الشعورَ بالذّات، أكثر ما تشدّدُ على الرّحلةِ ذاتِها. لقد كيّفَ ميلتون ووردذورث قوّتهما المخيفة، هما اللّذان ساهما بخلق صيرورة الشّعر الإنكليزي، بعد عصر الأنوار، بحيث باتت تتناسبُ وضرورات التسامي، في حين أنّ السلف الأصلي والعظيم للشعر الأمريكي الحقيقي لم يفعلْ الشيءَ ذاتَه. لدى إمرسون، تحاولُ قوّةُ العقل وقوّةُ العين أن تكونا شيئاً واحداً، وهذا ما يجعل من حالة "أسكسيس" أمراً مستحيلاً:

> **مثلما تطبعُ الأشياءُ صورَها على شبكيةِ العين، أثناءَ سطوع الشّمس، فإنّها ـ إذ تشاطرُ الكونَ قاطبةً أحلامَه ـ تطبعُ نسخةً من جوهرٍ أكثر رهافةً على العقل . وكمثل تحوّلات الأشياء إلى أشكال عضوية عالية، يكون تبدّلها إلى ألحانٍ متّسقة فوق كلّ شيءٍ تقفُ روحٌ حارسةٌ أو يقفُ طيفٌ، وكما أنّ شكلَ الشّيءِ ينعكسُ بواسطة العين، فإنّ روح الشيء تنعكس بواسطة اللّحن المتسق . البحرُ، وحوافُ الجبال، وشلالات نياغارا، وكلّ سريرٍ لزهرةٍ،**

تنوجدُ مسبقاً، أو تتعالى، في حالة من الحدس السحريّ الذي يسبح في الهواء كالروائح العطرة، وعندما يمرُ بها أي إنسان صقل حاسّة السمع لديه، فإنّه يصغي إليها، ويحاول أن يسجّل نوتاتها، دون أن يمسّها أو يعبث بها... هذه الرؤيا، التي تعبّرُ عن نفسها بواسطة ما يدعى الخيال، هي شكلٌ عالٍ من أشكال الرؤيا، التي لا تتأتّى من خلال الدّراسة، بل الذّهن، أنّى وكيف يرى، بمشاركته مسار أو دورة الأشياء خلال تجلّيها في الأشكال، وبالتالي جعلها سلسةً شفّافةً للآخرين.

هو ذا السموّ الأمريكيّ، الذي لن يتنازلَ عن مبدأ اللّذة، لصالح مبدأ الواقع، حتّى عندما يصبو لأن يحمي، عن طريق إشباع الرغبات المؤجّلة، مبدأ اللّذة. وبوصفها الحاسّة الأكثرَ طغياناً بين حواسّ الجسد، تتجلى العينُ، التي حررّتْ الطبيعةُ ميلتون منها، في الشّعرِ الأمريكي، كشبقٍ وخطّة عملٍ. وحيثما تطغى العين، من دون تحجيمٍ، يسعى التطهّرُ إلى التركيز على وعي الذّاتِ للذّوات الأخرى. لقد ترسّختْ نرجسيةُ شعرائنا الكبار ـ إمرسون، وويتمان، وديكنسون، وفروست، وستيفنس، وكرين ـ لأنّ العينَ ترفضُ أن تطهّرَ. الطبيعة تتسبّبُ بازدواجيةٍ ما ـ ما هو لي وليس لي ـ وقطباها بالنسبة لإمرسون الجسد والطبيعة، حيث تستثني كلّ ما عداها، إلاّ إذا أصبحَ الأسلافُ مكوّنات ضعيفةً في تركيبةِ الأنا.

ويتمان في قصيدة (عبور قارب بروكلين) يرى بأمّ عينهِ "غروبَ الشمس، وتدفّقَ فيضانات المدّن، وعودةَ موجات المدّ والجزر إلى البحر"، فيواسيه الشعورُ بأنّ الآخرين الذين سيعبرون خلفه سوف يرون، مثلما رأى، ويفعلون، مثلما فعل. غير أنّ قصيدته الملكية،

مثلها كمثل كلّ أعماله الناضجة، تتركّزُ بكلّيتها حول ذاته المعزولة، وحول الرؤيا الإمرسونية، التي ليست بعيدة جداً عن طقوس السّحر، حيث تكونُ صلتُها واهيةً بمراقبة الأشياء الخارجية. لدى ويتمان، تتعمّقُ العزلةُ الإمرسونية، وتصبحُ العينُ أكثر جبروتاً، وبما أنّ العينَ تتشبّه بالشّمس، فهذا يؤدّي إلى تحقيق حالة من التطهّر النرجسيّ العارم:

مدهشةً وهائلةً تلك السرعةَ
التي سيعشقُني بها شروقُ الشّمسِ
لولا أنني، الآنَ، كما دائماً، أرسلُ شروقاً منّي أيضاً.

نحن أيضاً نصعدُ قبّةَ السّماءِ
مدهشين وهائلين كالشّمس،
نجد ذواتَنا، آهٍ أيتُها الروحُ، في هدأةٍ وبرودةِ
انبلاجِ الفجر.

صوتي يسافرُ صوب آفاقٍ
لا تقدرُ عيني على رؤيتها،
بدورةٍ من لساني أحتضنُ العوالمَ
وآفاقاً أخرى من العوالم.

لماذا ندعو هذه الرّحابة اللامتناهية بالتطهّر النرجسيّ؟ في هذه الصياغة الهائلة لإمرسون، ما الذي تمّ تقديمه كأضحية إزاء هذا التسامي؟ أيّ تكثيف جعل من ويتمان هذا الصوت الذي يرى ما

لا يقدرُ حتى بصرَهُ الوصولَ إليه؟ إذا كان ما من شيء يأتي مقابلَ لا شيء، كما ينصُّ التعويض الإمرسونيّ، مقابلَ أيةِ خسارةٍ ينالها الشاعرُ الإمرسونيِ جرّاء هذا الشروق النرجسيّ؟ الخسارةُ هي ما دعاه إمرسون "بالهزيمة الكبرى" (والتي يقفُ المسيحُ ممثّلاً لها). يضيف إمرسون: نطالبُ بالنصر". المسيحُ "قام بدوره جيّداً ... ولكن ذاك الذي سيأتي سيؤدّي دورَه بشكلٍ أفضلَ. العقلُ يتطلّبُ تجلّياً أكبر بكثيرٍ للشخصية، وهو التجليّ الذي يوائمُ نفسه مع الحواسّ، مثلما يوائمُ نفسَه مع الروح". إنّ تمظهرَ إمرسون في هيئة الشمس هو بمثابة هزيمة إمرسونية كبرى، إذ هو مدٌّ يضمرُ جزراً، وتلك معادلة تطهّرية ـ نرجسية (askesis) للنبوءة الإمرسونية التي تتمحورُ حول الشّاعرِ المركزيِّ الذي سيأتي:

في أقصى الجنوب تعبرُ شمسُ الخريفِ
مثل وولت ويتمان، قاطعاً الشّاطئَ الطّويلَ المتوردّ.
يغنّي وينشدُ للأشياءِ التي هي جزءٌ منه،
للعوالم التي كانت، والتي ستكونُ، للموتِ والنّهارِ.
ينشدُ، لا شيءَ نهائيٌ. لا أحدَ سيرى النهايةَ.
لحيتُهُ من نارٍ، وعصاهُ لهبٌ يرقصُ.

إنّ مناقشة التطهر النرجسي الشعريّ يجب أن تأتي أخيراً على ستيفنس، والذي يهيمنُ على نتاجه، بشكل واضح، هذا القاسمُ التنقيحيُّ، الآنف الذكر. قاوم ستيفنس، الذي يتملّكُهُ "شغفٌ نحو كلمةِ نعم"، قاومَ تصعيداتِهِ القويّةَ الخاصّةَ به. فهو يندم على عدم كونه

"معلّماً أكثر قسوةً، وأكثر إرباكاً"، مع ذلك، يمكن أن ننعتَه بأيّ شيءٍ آخر سوى بناسكِ الروحِ، وسيكون سعيداً لو أنّ قصائده كانت تشبهُ أكثرَ ثمارَ الأناناس مثلاً. الحسّ الطاغي لديه هو الطموح الأورفيّ لإمرسون وويتمان، والبحثُ عن سموّ أمريكيٍّ رفيعٍ، لكنّ قلق التأثّر شوّهَ هذا الحسَّ، وهذا ما دفع ستيفنس، في المحصلة، لأن يطوّر نزعةً للتحدّث بطريقة اختزالية، تفوقُ حتى قدرته هو على التحمّل. في أفضل لحظاته، يجهد ستيفنس لأن "يجعلَ من الصعب قليلاً على المرئيِّ / بأن يُرى"، في تحدّ سافر لمنظوماته نفسها، ولكن من خلال جلّ أعماله، فإنّ عمليةَ "التطهّر ـ عبر ـ الخلوة"، تصل ذروةً ليست مألوفةً، حتى بالنسبة لإمرسون، وويتمان، أو ديكنسون. "عينُ فرويد"، كتب ستيفنس مرةً، "كانت مجهر الشعر"، وستيفنس، أكثر من أيّ شاعر حديث آخر، كتب بشكل تلقائيّ انطلاقاً من كونه إنساناً سيكولوجياً. التسامي لدى ستيفنس هو اختزالٌ للحساسية الكيتسية، وللعقل الذي أطاع أوامر "مونيتا" حول ضرورة "التفكير بالأرض"، فقط ليكتشفَ أنّ هذا وحده لا يكفي:

ما من شيءٍ أكثرَ سكينةً من القمرِ
سابحاً، متحركاً، باتجاهِ الليل.
ولكن ما كان عليه حالُ أمِّه
يعودُ وينتحبُ على صدرِهِ.

النضجُ الأحمرُ للأوراقِ الدائريةِ مثقلٌ
بتوابل الصّيفِ الأحمرِ،

ولكن تلك التي أحبّها
تصيرُ جدّ باردةً بعد لمستِهِ الأخيرة.

أيّةُ سلوى في فكرةِ أنّ الأرضَ لها أعذارُها،
وأنّها كاملة، وأنّها النهاية،
وأنّها في حدّ ذاتها كافية؟

مع ستيفنس، يواجه القارئ معادلةَ التطهّر النرجسيّ كاملةً بحيث تشملُ التقليدَ الرومانتيكيَّ بكلّيته، بما في ذلك وردذورث وكيتس، وإمرسون ويتمان. إذ ما من شاعر حديثٍ يرتقي إلى قوّة ستيفنس عندما يختارُ تكثيفاً هائلاً للذّات بهذا الحجم، متمادياً بالتضحية بنوازعِهِ الغريزية، تحت ذريعة كونه قادماً متأخّراً. منقّحاً نفسه، يخرج فرويد، في النهاية، بنتيجة مفادها أنّ القلق هو الذي أفرز الكبتَ، وليس الكبت هو الذي أفرز القلق، وهذه مسألة تتجسّد في شعر ستيفنس. تخييلياً، أدرك ستيفنس أنّ الأنا والهو منظومتان منظّمتان، ضدّ بعضهما بعضاً، ولكن، ربّما، كان في صالح ستيفنس أن لا يدركَ بأنّ قلقَ أناه حول السبق والأصالة كان يتأتّى باستمرار من تمثّل الهوَ لأسلافِهِ، الذين، تبعاً لذلك، مارسوا تأثيرَهم عليه، ليس كقوى مراقِبة، بل كتنويعاتٍ على حياتِه الغريزية. كإنسانويٍّ، رومانسيِّ الحساسيةِ، إذن، وكتهكّميٍّ اختزاليٍّ، على صعيدِ قلقِهِ، يتحوّل ستيفنس إلى مزيجٍ مدهشٍ من النّوازعِ الشعريّة، الأجنبيّة والمحلّية. إنّه يبرهن على أنّ أقوى أنواع الشعر الحديث تُبتكر بواسطة التطهّر النرجسي، بالرغم من أنّه يتركنا نادمين على وضع حدّ لما كان يمكن

أن يكون، لو أنّه كان متحرّراً من الضرورات المرعبة للتكتّم، كما هـو الحالُ هنا في علاقته مع إمرسون:

الظهيرةُ نبعٌ مرئيٌّ،
رحبةٌ جداً، وقزحيةٌ جداً، لكي تكون أكثر هدوءاً،
وهي كثيرةُ الشبيهِ بالتفكيرِ، الذي هو أقلُّ من الفكرِ،
وأكثر الآباء غموضاً، وأكثر البطريركيين غموضاً،
ونبلٌ يوميٌّ من التأمّل،

يروحُ ويجيءُ في صمتٍ يخصُّهُ وحدهُ.
نفكّر، إذنْ، عندما تشرقُ الشمسُ أو لا تشرقُ.
نفكّر عندما تترنّحُ الرّيحُ فوق بحيرةٍ في حقلٍ

أو نضع أقنعةً على كلماتنا، لأنّ
الرّيح ذاتها، تعلو وتعلو، تاركةً صدىً
مثل آخرِ خَرَسٍ للشتاءِ عندما يمضي.

أكاديميٌّ جديدٌ، يستبدلُ آخرَ، عتيقاً،
يتأمّلُ، لبرهةٍ، الفانتازيا هذه. لا بدّ أنّه
سينشدُ الإنسانيَّ الذي يمكنُ أن يُوصَفَ.

البحثُ عن الإنسانيّ الذي يمكن وصفه ما هو سوى تقليص للحلم الإمرسونيّ الأكبر، الذي يهدّد فكرةَ ما أطلق عليه إمرسون بالهزيمة الكبرى، ولكنها الهزيمة التي تتلاءمُ مع الرّوحِ الزاهدةِ، أو الهزيمة التي يُمنى بها الشعرُ نفسه.

* * *

الفصل السادس

ما من مرسى.

ليس النوم، ليس الموت؛

ومن بدا كأنَّهُ يموتُ يحيا.

إمرسون

APOPHRADES

أو عودة الموتى

اعتقدَ أميدوقلس أنّ النفس، أثناء الموت، تعودُ إلى النّار، من حيثُ جاءتْ. ولكنّ روحنا الحارسة، التي هي في آن ذنبنا وألوهتنا الكامنة أبداً، تأتي إلينا، ليس من النّار بل من أسلافنا. العنصر المسروق يجب أن يُسترجع، والروحُ الحارسةُ لا تُسرَقُ أبداً، بل تأتي بالوراثة، وعند الموت، تنتقلُ إلى المريد، أو القادمِ المتأخِّرِ، الذي يمكن أن يقبل الجريمةَ والربوبيةَ، في آنٍ معاً.

ترصدُ صيرورةُ الخيال هبوطَ الرّوحِ الحارسة، وليس هبوط النفس، بيدَ أنَّ التشابهَ بين هذين النّوعين من الهبوط كبيرٌ جداً:

قد يحدثُ أن تكونَ حياةٌ واحدةٌ بمثابة عقاب
عن حياةٍ أخرى، مثلما تكونُ حياةُ الابنِ
بمثابة عقابٍ عن حياةِ الأب.

قد يحدثُ أن يكفّرَ عملُ شاعرٍ كبيرٍ عن عملِ سلفِهِ. ويبدو أنّ الرؤى المتأخّرة تنظّفُ، على الأرجح، نفسَها، على حساب الرؤى المبكّرة. لكنّ الموتى الأقوياء يعودون، في القصائد، كما في حيواتنا، وهم لا يعودون بدون تعكيرِ حياةِ الأحياء. الشّاعرُ القويُّ الناضجُ يكون، بغرابةٍ ما، هشّاً خلال هذه المرحلة الأخيرة من علاقته التنقيحية مع الموتى. هذه الهشاشة أكثر ما تكون واضحة في قصائد

تسعى لتحقيق صفاء نهائيّ، وتجهدُ لأن تكون بيانات محدّدة، أو شهادات ما، حول ما يشكّلُ، بفرادةٍ كافيةٍ، موهبةَ الشّاعر القويّ (أو ما يريدُنا أن نتذكّرَهُ كموهبتِهِ الفريدةِ):

نهضتُ، من أجل فسحةٍ
بدتْ كمحمية، خلال مشهدِ الغابات والمياه.

في وضحِ النّهار، كانت مزقةٌ لطيفةٌ
من ضوءٍ أكثر ألوهيةً من الشّمس الهائمة
تسقطُ فوق الأرض الشاسعة
فيصيرُ المكانُ كلُّه

مغموراً بأصداء سحرية،
تتناغمُ معاً
لتبتكرَ ترنيمةً منسيةً،
أو دلالةً مربكة ...

هنا، ومع اقتراب أيامِهِ على التلاشي، ينفتحُ شللي، مجدّداً، على رعب أنشودةِ وردذورث (تجلّيات)، مستسلماً "لضوء النّهار العاديّ" لسلفِهِ:

- أنا، وسط الزحام ضعتُ،
أنا، لم تتأخّرْ الزهورُ الجميلةُ طويلاً
أنا، لا الظلُّ ولا الخلوةُ،

أنا، ليست أغنية تلك الساقية الهابطةُ إلى النسيان،
أنا، ليس سراباً ذاك الطيفُ المبكّرُ
الذي تحرّكَ فوق حركته ـ ولكن وسط

أعنف الأمواج لتلك العاصفة الحيّة
ارتميتُ، وعرّيتُ صدري لطقسِ
ذاك الضوء البارد،
الذي سرعان ما تعطبُ أنفاسُه الروحَ.

في عام 1822، عندما تجلّت هذا الرؤيا لشللي، كان الشاعر وردذورث بحكم الميت (شعرياً) منذ زمن (بالرغم من أنّ وردذورث الشّخص عاش اثنين وعشرين عاماً بعد وفاة شللي، حتى عام 1850). لكنّ الشعراء الأقوياء ما يلبثون يعودون من عالم الأموات، وفقط يعودون جرّاء الوساطة المقصودة، زيفاً، لشعراء أقوياء آخرين. كيف يعودون؟ هذا هو السؤال الحاسم، ذلك أنّهم لو عادوا سالمين، فإنّ عودتَهم ستفقِرُ الشعراءَ اللاّحقين، راسمةً مصيرَهم، بحيث نتذكّرهم ـ في حال كان هذا ممكناً أبداً ـ كشعراء قضوا في الفقر، وفي عَوَزٍ تخييليٍّ لم يستطيعوا هم أنفسَهم أن يشبعوهُ.

هذا القاسم التنقيحي، (apophrades)، الذي يعني أيام النحس الكالحة التي يعود من خلالها الموتى، ويسكنوا البيوتَ التي كانوا قد عاشوا فيها، يأتي على الشّعراء الأقوياء، لكنّ الأقوى بينهم يتصدّى له، بحركة تنقيحية، نهائية وجليلة، تقوم بتطهير هذا التجمهر النهائيّ

للموتى. يقدّمُ ييتس وستيفنس، وهما أقوى شاعرين في عصرنا، ومثلهما براونينغ وديكنسون، وهما أقوى شاعرين في نهاية القرن التاسع عشر، يقدم هؤلاء أمثلةً ساطعةً عن هذا القاسم الأكثر مكراً بين القواسم التنقيحية جميعاً. فهؤلاء استطاعوا إنجاز أسلوب يقنصُ الرّيادةَ قنصاً، وفي الوقت نفسه يعيدُها بغرابة، من وإلى السلف، وهكذا ينقلبُ، تقريباً، جبروتُ الزّمن، فيتهيأُ للمرءِ، ولو لبرهةٍ مجنونةٍ، أنّ هؤلاء المعاصرين كانوا موضوعاً لمحاكاة أسلافهم لهم، وليس العكس.

في ضوء هذه الملاحظة، أريد أن أميّزَ بين هذه الظّاهرة وفكرة بورخس الذكية التي تقول إنّ الفنانين يتكرون أسلافهم، مثلما، على سبيل المثال، ابتكر كافكا، بحسب بورخيس، براونينغ. ما أقصده هنا أمراً أكثر تطرّفاً، (وعلى الأرجح) أكثر عبثيةً، وتحديداً تلك النشوة المتأتية من موضعة السلف، في عملٍ ما، لدرجة أنّ مقاطعَ معيّنةً في عمله تبدو وكأنّها لا تشي بالوجهةِ التي اختطّها هو لنفسِه، بل تبدو مدينةً لإنجازات الشاعر اللاحق ذاتها، وتقلّ أهميتُها، بالضرورة، مقارنةً مع الألق الأكبر الذي يحققه هذا الأخيرُ، المتأخّرُ. الموتى الجبارة يعودون، لكنّهم يرجعون لابسين ألوانَنا، متحدثين أصواتَنا، على الأقلّ، في لحظاتٍ نادرةٍ، أو لحظاتٍ تشهدُ على عنادنا، وليس على عنادهم. إذا عادوا محتفظين كلّياً بقوّتهم، عندئذٍ يكونُ الانتصارُ انتصارَهم:

ترعبنا حوافُّ القمّةِ ما تزالُ

عندما نطيل التفكيرَ بالموتى أو بالعشيقة؛

ولا تقدرُ المخيلةُ القيام بكلّ هذا،

في هذا المكان الأخير من الضوء؛

يجرؤ أن يحيا من حرّم على نفسه
أن يكون عصفوراً،
ومع هذا تراهُ يخفقُ بجناحيه
في وجهِ الفراغِ الهائلِ
الذي لا يُحدّ للأشياء.

كان روثكة يأملُ، هنا، أن يكون روثكة المتأخّر، لكن، يا للأسف، هذا كان ييتس في قصيدة (البرج) و(الدّرَج اللّولبي). روثكة تمنّى أن يكون، هنا، روثكة المتأخّر، لكنّه، يا للحسرة، كان إليوت في (الرباعيات):

أعتقدُ كلّ الرّحلات متشابهة
الحركة باتجاه الأمام، مسبوقةً بتردّدٍ قليل،
ثم نكون جميعاً وحيدين، ولو لوقتٍ قصيرٍ
مشغولين، بوضوحٍ، مع أنفسنا ...

وثمّة روثكة متأخّر ليس أحداً سوى ستيفنس في ديوانه (تبدّلات الصّيف)، وروثكة آخر متأخّر هو ويتمان في مرثية (اللّيلك)، ولكن، للأسف، ثمّة القليل جداً من روثكة المتأخّر الذي هو حقّاً روثكة المتأخّر، إذ تتمظهرُ، في شعر روثكة، حالةَ عودة الموتى في شكل كارثة، تسلبُ منه قوّته، رغم أنّها [أيّ قوّته] كانت تجسّدت بشكل أو بآخر، وصارت إحدى خصائصه. ولكن من خاصّية (عودة الموتى)، بمعناها الإيجابي التنقيحيّ، لا يقدّمُ لنا الشاعرُ أمثلةً تُذكَرُ، ذلك أنه لا توجدُ مقاطع لدى ييتس، أو ستيفنس، أو ويتمان، تدفعنا

للقول إن روثكة هو الذي كتبها. في سوداويات قصيدة تينيسون (الكأس المقدّسة)، نستطيع أن نجرّب هلوسات الاعتقاد بأنّ الشاعرَ المتوّجَ قد تأثّرَ، بشكلٍ صريحٍ، بقصيدةِ (الأرض الخراب)، ذلك أنّ إليوت نفسه أصبح معلّماً في جوهر المعادلة التي يطرحها القاسم التنقيحي (apophrades). أو، في لحظتنا الراهنة، فإن إنجازات جون أشبري في قصيدته القويّة (جزء)، المأخوذة من ديوانه (حلم الربيع المضاعف)، تعيدنا إلى ستيفنس، لنكتشف، بانزعاج، نوعاً ما، أنّ ستيفنس، في فواصل عدّة من فواصله، يذكّرُنا كثيراً بأشبري، وهذا بحدّ ذاته إنجازٌ ما كنت لأظنَّه ممكناً.

الغرابةُ التي تضيفها حالةُ "عودةُ الموتى" (apophrades) الإيجابية إلى الجمال هي من ذلك النوع الذي يجسّده أفضلُ ممثليها، وهو الناقد باتر (Pater). ربّما كان الأسلوب الرومانتيكي برمّته، وفي أعلى لحظاته، يعتمد على التصوير الناجح للموتى في هيئة بشرٍ أحياء، وكأنّ الشعراء الموتى قد مُنحوا حريّةً أخصب مما كانوا قد وجدوه لأنفسهم. قارن بين ستيفنس في قصيدة (العدسة) وقصيدة (جزء) لجون أشبري، أحد أكثر الأبناء شرعيّةً لستيفنس:

مثل أكاديميّ مملّ، أرى، بعشق،
منحىً قديماً يلامسُ عقلاً جديداً.
يأتي، يبرعمُ، يثمرُ، ويموتُ.
الاستعارةُ السخيفةُ تكشف مسارَ الحقيقة.
براعمُنا تلاشتْ. بذلك نكونُ نحن الثمار.

ثمرتا يقطين انتفختا على كرمتنا،
تضجّان في طقسِ الخريف،
ملطّختان بالصقيعِ،
متنكّرتان بسمنةٍ نضرةٍ،
حتى تصيران غرائبيتين.
تتدلّيان مثل بطيخٍ مخدّدٍ بالثآليل،
مزوّقٍ ومخطّط،
والسماءُ الضاحكةُ سترانا نحن الاثنين
مغسولين حتّى القشرة
بمطر الشتاء الصدئ.
(العدسة، viii).

كمثل برتقالٍ صافٍ نملكُ مفردةً يتيمةً
كلّها لبٌّ وكلّها بشرةٌ، تستطيعُ أن ترى،
من خلال غبارِ الجراحِ، المحيطَ المركزيَّ
الذي يسبحُ في مداره خيالُنا. كلمات أخرى،
طرقٌ قديمةٌ، ما هي سوى زخارف وامتيازات فرعية
مقصود بها أن تُحدث التغييرَ حولنا مثل كهفٍ.
لا شيء يثير الضحكَ
في أمر كهذا. أن تعزلَ لبّ تأرجحِنا

وفي الوقت ذاته تدعَمُ برعمَهُ
الذي يشبه زهرة الخزامى،
من أجل خيرٍ متخيّل.
(جزء، viii).

وجهةُ نظر قديمة للتأثّر سوف تفترض أنّ المقطع الثاني "مشتق"، من الأوّل، ولكن فهماً جيّداً للقاسم التنقيحيّ (عودة الموتى)، سيكشفُ الأرجحية النسبية لأشبري، في صراعه القسريّ مع الموتى. هذا المأزق الخاصّ، عندما يفعل فعله، لن يكون مركزياً بالنسبة إلى ستيفنس، لكنّه يمثّل عظمةَ أشبري، حيث استطاع الشاعر، ولو بصعوبة بالغة، أن يتحرّرَ منه. عندما أقرأ قصيدة (العدسة) الآن، بمعزل عن قصائد أخرى كتبها ستيفنس، أشعر أنني مجبر على سماع صوت أشبري، لأنه التقط أسلوبية ستفينس، ربّما بشكل لا مهرب منه، وإلى الأبد. عندما أقرأ قصيدة (جزء)، أميلُ إلى عدم التفكير بستيفنس، لأنّ حضوره هناك قُصِدَ به أن يكون وديعاً. في بدايات أشبري، ووسط الوعود والإخفاقات التي يختزنها ديوانُه الأوّل، (بعض الأشجار)، لا يمكن تجاهل الهيمنة الطاغية لستيفنس، رغم أنّ انحرافاً ما (clinamen) بعيداً عن السلف قد تمّ تسجيله، لاحقاً:

يضعُ الشابّ قفصَ العصفورِ
قبالةَ البحر الأزرق.
ثم يغادرُ مبتعداً، ويبقى القفصُ. الآن

رجالٌ آخرون يظهرون، لكنّهم يعيشون في أقفاص.
البحرُ يحميهم كالحائط.
الآلهةُ تعبد خطّاً رسمتْهُ

امرأةٌ، في ظلّ البحر،
الذي يستمرّ في الكتابة. هل هناك
اصطدامات، اتصالات على الشاطئ

أم هل تلاشت الأسرارُ عندما
غادرت المرأةُ؟ هل ذُكر العصفورُ
في سجلاّت الموج، أم أنّ اليابسةَ تقدّمت؟

هذا هو إيقاعُ ديوان ولاس ستيفنس (عازفُ الغيتار الأزرق)، وهو يحاول بلهفة أن ينحرف بعيداً عن رؤيا معيّنة لا يستطيع أن يتحمّلَ قساوتها:

اللبلابُ على الحجارةِ
يصبح، تدريجياً، الحجارةَ. النساءُ يصبحْن

المدنَ، والأطفالُ الحقولَ،
والرجالُ، في الموجِ، يصبحون البحرَ.

إنّما الوترُ هو الذي يزيّفُ.
البحرُ ينقلبُ على الرّجالِ،

الحقولُ تنصبُ الفخاخَ للأطفالِ، والقرميدةُ
تصبحُ العشبةَ، والذبابُ كلُّه وقعَ في المصيدةِ،

يابساً، بلا أجنحةٍ، لكنّه يبقى حيّاً.
النشازُ يتضاعفُ فقط.

عميقاً، داخلَ أحشاءِ العتمةِ،
داخلِ عتمةِ الوقتِ،
يعرّش الزّمنُ فوق الصّخور كالنبات.

توحي قصيدة أشبري المبكّرة بأنّ ثمّة "اصطدامات، واتصالات" تجري فيما بيننا، حتى أثناء مجابهة البحر، ذاك الكون من الحسّ الذي يفرض قوّته على عقولنا. لكنّ القصيدة الأمّ، وبالرغم من أنّها ستقرّرُ مصيرَها ذاته بالطريقة شبه المواسية نفسها، ترهقُ الشّاعرَ، وترهقُ قرّاءَهُ، بإدراك أكثر توتّراً، يشي بأنّ "النشاز يتضاعفُ فقط"، عندما تعلو "اصطداماتُنا واتصالاتُنا"، إزاء الإيقاعات الأعلى للبحر. في الوقت الذي يحاول فيه أشبري الشابّ أن يخفّفَ، عبثاً، من غلواءِ أبيه الشعريّ، يحاول أشبري الناضج في قصيدة (جزء) أن يطمسَ، بل ويصطادَ، السلفَ، في الوقت

الذي يبدو فيه هذا السلفُ مستعداً لقبولِهِ تماماً. قد لا يُذكر المريد إطلاقاً في تفاصيل الأبّ، لكنّ رؤيته الخاصّة تكون قد تعزّزت. ستيفنس كان أسير التردّد، تقريباً، دائماً، حتى قبل بلوغه مرحلته الأخيرة، غير قادرٍ، بثباتٍ كافٍ، أن ينتمي إلى الرومانسية العالية، أو يرفضها بشكل قطعي، على أنّ قوّة عقل الشاعر تستطيعُ أن تنتصرَ على كونِ الموت، أو على عالم الأشياء الخارجية، المنفية. يقول ستيفنس في (أقواله المأثورة)، العالمُ لا يرتب نفسه كلّ يومٍ في قصيدة. أمّا تلميذه المجتهد بنبلٍ، أشبري، فدخل، بشجاعة، جدليةَ التكتّم، بطريقةٍ تتوسّلُ إلى العالم بأن يرتّبَ، نفسَه، يومياً، في إهابِ قصيدة:

ولكن ماذا بإمكاني أن أستنتج من كلّ هذا؟
زجاج من مراهنات متشابهة تغتصبه
اليدُ الفاعلة، مثل حُكم مبرمٍ،
فهل ما يزال طقس الرؤيا قائماً؟
أن يصطدم شخصان
ببعضهما في الغسق يعني
أنّ زمن الغزو الغامض قد انتهى:
كان المدى ساحراً وجافّاً. تحت السماوات المسطّحة،
ولأشهرٍ قادمة، سوف تتذكّرُ المرأةُ أنّ ذاكَ
الإثمَ قد تحدّث إليها، كلمات مثل شواطئ مبعثرة،
بنية اللّون، تحت الإشارات العابرة للهواء.

هذا المقطعُ الأخيرُ من قصيدة (جزء) يعيدُ أشبري، في دورة كاملة، إلى ديوانهِ الأوّل (Le Livre est sur la Table) أو (الكتاب هناك على الطّاولَة). ثمّة "اصطدامات، واتصالات على الشّاطئ" ولكن هذه "تتصادمُ في الغسق"؟. وثمة عبارة "هل تقدّمت اليابسةُ؟" في القصيدة الأولى أُجيب عنها سلبياً بشكل جزئيّ، بالشّواطئ المبعثرة، البنية اللّون، ولكن أيضاً أُجيب عنها، بشكل جزئيّ، بالعبارة "الإشاراتُ العابرةُ للهواء". في مكان آخر من قصيدة (جزء)، يكتب أشبري: "هكذا فكرَنَ الجدُّ، وكلّ شيءٍ/ حدثَ كما تنبّأ له، ولكن بطريقةٍ مضحكةٍ". تمنحُ قوّةُ هذه الحالة من الـapophrades [عودة الموتى] الإيجابية الرحّالةَ حكمةً صعبةً للقصيدةِ الفلسفية التي يسمّيها، بشكل مناسب، (أسْرِعَ رتقاً) والتي تنتهي بالمقطع التالي:

... متعلّماً كيف يقبلُ

اللحظاتِ الصّعبة كهباتٍ وعطايا،

كونه في حيرةٍ من أمره،

هذا التحضيرُ اللامبالي

رشَّ البذارَ المائلةَ في الأثلام،

كمن يتحضّرُ للنسيان،

حيث دائماً يعودُ أدراجَه إلى الوراء.

واضعاً مرساته في بدءِ البدْء،

في ذاكَ النّهارِ من عهدٍ مضى.

هنا يحقّقُ أشبري غموضَ الأسلوب الشعريّ، ولكن فقط من خلال فردَنَة التكّتم الشعريّ.

يرتبطُ غموضُ الأسلوب الشعري، والوفرةُ التي تتجلّى جمالاً لدى كلّ شاعر قويّ، بغبطةِ الأنا النّاضجِ، فردانياً، والتي يمكن اختصارُها بعبارةِ "غموض النرجسية". هذه النرجسية هي ما اصطلح فرويد على تصنيفه بالرئيس والسويّ، أو "إضافة الليبيدو لغريزةِ حبّ البقاء". يجب أن يقضي، حقاً، حبّ الشاعر القويّ لشعرِهِ، في ذاته، على كل شعرٍ آخر، باستثناء ما لا يمكنُ إقصاءه، وتحديداً، التماهي البدئي مع شعر السلف. إنّ كلَّ ارتحالٍ عن النّرجسية البدْئية، بحسب فرويد، يؤدّي إلى تطويرِ الأنا. أو، بحسب مصطلحاتنا نحن، إنّ كلّ ممارسةٍ لقاسمِ التنقيحِ، بعيداً من التماهي، هو بمثابة العملية التي تُدعى، عموماً، التطوّر الشعريّ. إذا كان كلُّ موضوعٍ للغريزة الجنسية يجد منبعه في الليبيدو ـ الأنا، فهذا يعني أننا نستطيع أيضاً التكهّن بأنّ كلّ تجربة بدئية للشاعر المريدِ، ضمن إطار اكتشافِهِ كشاعر على يد السلف، تكون ممكنةً فقط من خلال إفراطٍ في حبّ الذّات. تتوقف عمليةُ (apophrades)، بوصفها حالة من حالات عودة الموتى، عندما يفوز بها خيال مقتدر يصرّ بعناد على قوّته، وتتحوّلُ احتفالاً بعودة التمجيد الذاتي المبكّر، الذي كان في الأساس، سبباً في جعل الشعرِ ممكناً.

الشاعرُ القويّ يحدّق مليّاً في مرآة سلفِهِ المتهاوي، فلا يرى السلفَ ولا يرى نفسَه، بل يرى صنواً غنوصياً، هو بمثابة الآخر المظلم أو النقيضَ الذي تاق أن يكونَهُ، هو والسلفُ معاً، لكنّه يخشى أن يصبحَهُ تماماً. من أتون هذا التنحّي العميق، تبدأ الهيمنةُ المركّبة لعودة لموتى الإيجابية بتشكيل ذاتها، وتشقّ الدربَ للمراحل الأخيرةِ لأولئك الشعراء من أمثال براونينغ، وييتس، وستيفنس - وجميعهم

قهروا العمر المديد. إنّ نصوص (أسلاندو)، و (قصائد ومسرحيات أخيرة)، وذاك القسم المعنون "الصخرة" من (قصائد مجموعة) لولاس ستيفنس، تعتبرُ جميعها تجليات مدهشة لعملية apophrades أو [عودة الموتى]، التي يكمن جزء من غاياتها وتأثيرها في جعلنا نقرأ بشكل مختلف ـ بمعنى، جعلنا نقرأ ووردذورث، وشللي، وبليك، وكيتس، وإمرسون، وويتمان بشكلٍ مختلف. وكأنّ المرحلة الأخيرة التي يصلُها الشّعراءُ الأقوياء والعظام وُجدت، ليس من أجل تثبيتٍ نهائيٍ لمعتقداتٍ امتدت طوال حياة بأكملها، وليس كملسلة من قصائد الحنين المنكفئة إلى ذاتها، بل بوصفها اختزالاً وتثبيتاً مطلقين للأجداد. ولكن هذا يقودُنا إلى المعضلة المركزية في عملية "عودة الموتى" نلخصها بالسؤال التالي: هل نعتبر قلقَ الأسلوبِ مختلفاً عن قلق التأثّر، أم أنّهما من صلب القلق ذاته؟ إذا كانت فرضيةُ هذا الكتاب صحيحةً، فإنّ الموضوعَ الخفيَّ للشعرِ، بمجمله، عبر القرون الثلاثة الأخيرة، هو قلقُ التأثّر، وخوفُ كلّ شاعر من غياب موضوعٍ مناسبٍ يؤدّيه شعرياً. لا شكّ أنّ قلقَ الأسلوبِ حاضرٌ، طالما أنّ هناك قواعد أدبيةً. لكننا رأينا كيف أنّ مفهومَ التأثّرِ (وما يرافقه من تبدّلٍ في معنويات الشاعر) قد تبدّل مع بروزِ الازدواجيةِ التي أنتجَها عصرُ ما بعد الأنوار. هل بدأ قلق الأسلوبِ بالتبدّل في الوقت الذي بدأ فيه قلقُ التأثّر؟ هل كان عبءُ فردَنَةِ أسلوبٍ خاصّ، بوصفه، الآن، أمراً لا يطاقُ بالنسبة لكلّ الشعراء الجدد، هل كان عبئاً ثقيلاً جداً قبل أن يُطوّرَ قلقُ التأثّر؟ عندما نقرأ ديواناً من الشعر، للمرة الأولى، هذه الأيام، نحاولُ أن نصغي مليّاً، أوّلَ ما نصغي، إلى صوتٍ فريدٍ والتعرف إلى خصائصه، إذا استطعنا، وإذا لم يكن الصوتُ مختلفاً،

إلى حدّ ما، عن إيقاع الأسلاف والمعاصرين، فإننا نفضّل التوقّف عن الإصغاء، بغضّ النظر عمّا يريد هذا الصوتُ أن يقولَه. كان للدكتور صموئيل جونسون حسّاً مرهفاً إزاء قلق التأثّر، مع ذلك كان دائماً يقرأ كلّ شاعرٍ جديدٍ، باعتماده امتحاناً واحداً: هل ثمة من جديدٍ تم اكتشافه على يدِ هذا الشاعر أم لا؟ لنأخذ لوثينغ غراي (Gray) مثالاً، فقد وجد جونسون نفسه مجبراً على إغداق كلّ أنواعِ المديح عليه، إزاء تعثّرِه بأفكارٍ بدتْ له جدّ أصيلةَ:

> **تمورُ قصيدةُ (باحة المقبرة) بالصّور التي تجدُ مرآةً لها في كلّ عقلٍ، وتفيضُ بمشاعر تجدُ أصداءً لها في كلّ صدرٍ. المقاطع الشعرية الأربعة التي تبدأ بـ"حتّى هذه العظام"، تبدو لي أصيلةً: لم أعثر على أفكار مشابهة لها في أيّ مكان؛ مع ذلك، من يقرأها هنا، يقنع نفسه بأنه كان دائماً يشعرُ بها . لو أنّ غراي استمرّ في الكتابة على هذا المنوال، لكان من العبث أن نلومَه، ومن اللاّجدوى أن نمدحه .**

أفكارٌ أصيلةٌ شعرَ كلّ قارئٍ بها، أو أتى على قناعةٍ أنه شعرَ بها. يا له من رأيٍ أصعب بكثير من شهرةِ مقطعِ جونسون، وما يتيحُ لنا من رؤية. هل كان جونسون محقّاً في رؤية هذه المقاطع أصيلة؟

هذه العظام، كي تُحمى من الإهانةِ،
أقيمَ لها نُصبٌ هشٌّ بالقرب منها،
زُيّنَ بقوافٍ جلفةٍ، ومنحوتاتٍ عشوائية،
مستجدياً آهةً عابرة.

أسماؤهم، سنواتُهم، كتبتها الربّةُ الأميّةُ،

تعزّزها المرثيةُ ومكان الشهرة:

أكثر من نصٍّ مقدّس تبعثرَ هباءً

كي يتعلّم الورِعُ المهمَلُ كيف يموتُ

إذ من جعلَ النسيانَ فريسةً،

سوى هذا الكائن الممتع،

القلق، قبل أن يستسلمَ،

حين غادرَ الأروقةَ الدافئةَ للنّهار،

ولم يلتفتْ إلى الوراء

ولو بنظرةِ شوقٍ واحدة؟

على صدرٍ حنونٍ سوف تجثمُ الرّوحُ المودّعةُ،

العينُ المطبقةُ ستحتاجُ بعضاً من دموع وجلة

إذ حتى من أعماقِ القبرِ

ما يزالُ صوتُ الطّبيعة ينادي ...

حتّى في رمادِنا

تظلّ تعيشُ نيرانَهم المألوفةَ

الكاتبُ سويفت، وقصيدةُ (الأوديسّة) التي كتبها بوب، وشخصيةُ ميلتون المسمّاة "بليال"، ولوكريتيس، وأوفيد، وبترارك، جميعُ هؤلاء هم من بين أسلاف الشاعر غراي هنا. ولأنّه شاعر يتمتّعُ بثقافة غزيرةٍ، نجده نادراً ما يكتبُ شيئاً من دون ربط ذاتِهِ بكلِّ جدّ أدبيّ ممكن. لقد كان جونسون ناقداً موسوعياً هائلاً، فلماذا امتدحَ هذه المقاطع على أصالةٍ لا تمتلُكها؟ الجواب المحتمل هو أنّ أعمق أنواع القلق لدى جونسون تمّ التعبير عنها بشكل صريح في هذا المقطع الآنف الذكر، فأن تجد معادلاً معاصراً لما تشعرُ به، بحدّة أكبر مما يحسّه هو، وأيضاً لما يعيقُ المرءَ من التعبير عن ذاته، هو أن تقتنع بأصالةٍ مفترضةٍ، تفوقُ ما هو موجودٌ أصلاً. تصرخُ بعضُ مقاطع غراي الشّعرية طالبةً، ذاكَ النّوعِ الحدسي والاستعاريّ من الخلودِ الذي ينكرُهُ علينا قلقُ التأثّر. حيثما تكتشفُ الحساسيةَ الجونسونية الوعرة فسحةً عذراء في الأدب، فمن السلامة الافتراض بأنّ الكبت الجونسوني متورّطٌ أيضاً في اكتشافٍ كهذا. ولكن، بما أنّ جونسون قارئاً كونيّاً بحقّ، فإنّما يعبّر هنا عن نزعة موجودة لدى الكثير من القرّاء الآخرين، والتي تتبلورُ، بشكلٍ حاسمٍ، في أفكار نحاول إقصاءَها من عقولنا. جونسون، الذي كره أسلوب غراي، أدرك أن كلاً من قلق الأسلوب وقلق التأثّر في شعره باتا غير متمايزين، لكنّه غفرَ لغراي ذلك المقطعِ الذي يحاول فيه أن "يُعولِمَ" قلقَ حفظِ الذّات، عبر جعله شعوراً جمعياً أقوى. عندما انتقد جونسون صديقه المسكين، كولينز، فقد كان في باله غراي. يقول جونسون: "لقد أتى [أي كولينز] على الدّارسِ، في الوقت الذي لا يصلحُ فيه شيءٌ للترميم، ووضعَ كلماته خارج سياقها المعتاد، كأنّما بدا له، مع آخرين

مرشّحين للشّهرةِ، أنّه حين لا يكتبُ المرءُ نثراً، فهذا يعني أنه يكتبُ، بالتأكيد، شعراً". يبدو أن جونسون مزج بين عبء الأصالة ومعضلة الأسلوب، لدرجة أنّه استهجن الأسلوبَ، الذي يحكم عليه بالفاسد، ويقصد بالاستهجان عدمَ تقديمِ مادّة جديدة وأصيلة. وهكذا، بالرغم من أنّه يبدو على النقيض منّا تماماً، عندما نهملُ المحتوى، ونبحثُ عن خصوصية النبرة لدى شاعرٍ معيّنٍ، يبقى جونسون بالتأكيد واحداً من أجدادِنا الأدبيين. مع أوائل فترة 1740، على الأكثر، يبدو أنّ قلقَ الأسلوبِ وقلقَ التأثّر، الحديثين نسبياً، كانا قد شهدا عمليةَ دمجٍ وصلت ذروتها في العقود الأخيرة من عصرنا.

نستطيعُ أن نرى عمليةَ الدّمجِ نفسَها تتجسّدُ، تدريجياً، في المرثيةِ الرّعوية وتنويعاتها، ذلك أنّه في رثاءِ الشّاعرِ لسلفِهِ، أو بشكلٍ أكثر عموميةً، في رثائِهِ لشاعرٍ آخر من أبناء جيله، تميل أعمقُ الهواجسِ القلقةِ لديه إلى التعبير عن نفسها. في رثاء موسكوس (Moschus) لبيون (Bion)، يبدأ الشاعرُ بإعلان موت الشعر لأنّ بيون "هذا المغنّي الجميل، قد مات".

أنتِ، يا طيورَ الهزارِ التي تنوحُ بين الأوراقِ الكثّةِ للأشجار، بلّغي مياهَ "صقلية"، في أريثوسا، بأنّ بيون الرّاعي قد ماتَ، ومعه ماتتْ الأغنيةُ أيضاً. معهُ هلكتْ الأهزوجةُ الدّوريةُ [نسبةً إلى شعب "دوريس" الإغريقيّ].

ابدأن، أنتنّ يا ربّات صقلية، ترنيماتكنّ الجنائزية.

وقبل أن تنتهي قصيدة (رثاءُ بيون)، كان الشاعر موسكوس قد تعثّر بالاكتشاف الضروري السعيد بأنّ الأغاني لم تمتْ جميعاً بموتِ بيون:

.... لكنّني أُنشدُ لكَ ترنيمةَ حزنٍ اوستونيّة (Austonia)، أنا الذي لستُ غريباً عن الأغنيةِ الرّعوية، بل وريثُ ربّةِ "دوريس"، تلك التي علّمتَها أنتَ لأتباعكَ تلكَ كانت هبتُكَ لي؛ إذْ للآخرين تركتَ ثروتكَ، ولي تركتَ الأغنيةَ.

ابدأن، انتنّ، يا ربّاتِ صقلية، ترنيماتكنّ الجنائزيةَ.

إنّ المرثيات الرعوية العظيمة، بل قل، كلّ المرثيات الكبرى، لا تعبّر في الواقع عن الحزن، بقدر ما تركّز على هواجس القلق الإبداعية لمؤلّفيها. وبالتالي، تُقدّمُ هذه المرثيات، كنوعٍ من العزاء، طموحاتها الخاصّة (مرثيتا ليسيداس وثيرسيس) أو، إذا كانت تتجاوز الطموح ("أدونَيُس" لشللي، و"الليلك" لويتمان، و"مراثي" سوينبرن) فإنها عندئذ تقدّمُ النسيانَ. ذلك أنّ المفارقة الكبرى لعملية "عودة الموتى" لدى الشعراء المتأخّرين، تكمنُ في أنّهم عندما يواجهون موتاً وشيكاً، يعمدون إلى إلغاء خلود أسلافِهم، وكأنّ الحياة بعد الموت لأيّ شاعرٍ آخر، يمكن أن يمتدّ أجلُها، استعارياً، على حسابِ حياةِ شاعرٍ آخر. حتى شللي، في قصيدته الانتحارية (أدونَيُس)، تلك القصيدة التي تتخطّى النّزاهة الصرفة، يجرّدُ كيتس من الطبيعة البطولية، التي هي خاصّيةُ كيتس الفريدة. أدونَيُس يصبحُ جزءاً من القوّة التي تعملُ على تحويل الطبيعة الشعرية، التي اعتبرها شللي الأورفيّ "مملّةّ" و"مثلومةً". تصبحُ غبطةُ كيتس في حضرة الأسرار الطبيعية، التي تمثّل ذرّات الإدراك لديه، والتي تعُرف وتُرى، وبالتالي، تكون الله ذاته، تصبحُ، عوضاً عن ذلك، عبثاً تتراكم براثنه القسرية، وتقمع تحليق الرّوح. لقد مثّل شللي، إلى حدّ بعيد، في

موقفه من الأسلاف، ومن المعاصرين، الشاعر القويّ، بامتياز، خلال مرحلة ما بعد عصر الأنوار، ومع هذا، حتى في شعرهِ، نجد أنّ المرحلةَ الأخيرة من جدليةِ التكتّم تفعلُ فعلَها.

يمكن اعتبار الشعر البريطاني والأمريكي، على حدّ سواء، على الأقلّ منذ ميلتون، نموذجين لبروتستانتية بديلةٍ وقاسيةٍ، ولذا كان الشعر الإيماني الصريح، خلال القرون الثلاثة الماضية بمجمله شعراً فاشلاً. لقد تنازل الربُّ البروتستانتيّ، في حدود ماهيته كشخص، عن دوره الأبويّ في حياة الشعراء، متلبّساً شخصيةَ السّلفِ الكابحة. فالربّ / الأبّ لدى كولينز كان جون ميلتون، وتمرّدُ بليك المبكّرُ ضدّ "اللاأحد" اكتملَ بهجومه الهجائيّ على (الفردوس مفقوداً)، التي تمثلُ جوهرَ قصيدته (كتاب يُرايزن) وترخي بظلال قسرية على كافّة أرجاء الفلك الشعري لقصيدة (الآلهة الأربعة: زيوس). ينبثقُ الشعرُ، بموضوعه الخفيّ، الذي هو قلقُ التأثّرِ، ينبثقُ، بشكلٍ طبيعي من حساسية بروتستانتية، لأنّ الربّ البروتستانتي يبدو دائماً منشغلاً برمي أطفاله إلى المأزق المزدوج والمرعب لسؤالين عظيمين: "كونوا مثلي" و"لا تتوهّموا أنكم مثلي تماماً".

خوفُ الربوبيةِ، براغماتياً، ليس سوى خوف القوّة الشعرية، لأنّ الحالة التي يدخل إليها المريد، عندما يبدأ دورةَ حياتِه كشاعر، هي حالة التألّه، بكل ما للكلمة من معنىً. يوضّح ستيفنس أنّ الشاعرَ الشابَّ إلهٌ، ثم يضيف، لكنّ الشاعر العجوز مجرّد شحّاذ. لو أنّ الربوبية تتمثلُ في معرفة ما سيحدثُ لاحقاً لكان كلّ عامل تنظيفات معاصر شاعراً الآن. ولكنّ الذي يعرفه الشاعر القويّ، بحقّ، هو أنّه هو ذاته ما سيحدثُ لاحقاً، وأنّه هو من سيكتبُ قصيدةً يفيضُ وهجُها إلى كلّ مكان. عندما يأتي الشاعرُ ليشهدَ نهايتَه، فإنه يكتشف

حاجتَه إلى بعض البراهين القاسية التي تؤكّد أنّ قصائدَه الماضيةَ ليست مجرّد هياكل عظمية، وهكذا يبحث عن دلائل تثبتُ نخبويتَه، التي ستكون بمثابة تحقيق لنبوءات السلف، عبر إعادة ابتكار لهذه النبوءات، من خلال مصطلحاتٍ تخصّه هو تماماً. هذا هو السحرُ الممتعُ للحالة الإيجابية لعودة الموتى (apophrades).

نجح بتلر ييتس، الذي امتزجتْ رؤاهُ الشبحيةُ، خلال مراحل مسيرته الأخيرة، بالحماس اللامبالي تجاه العنف، أي العنف من أجل العنف، نجح في جعل الموتى يعودون، ولكن عبر استخدام مصطلحاته الخاصة به:

في الأسفل، تتصارعُ الأمواج، عبثاً،
متهوّرةً وطائشةً، وتهدرُ لكي تشعرَ
الحركةَ الخاطفةَ والثابتةَ للسفينة.



لكنّ السفينة في الأعماق الهادئة تشقُّ طريقَها
حيث في الغرف البهيّة تنحني الأشكالُ
تحت تلاطمِ المدّ الذي لا يهدأ
والأنثى حلّت ضفائرَ الصورِ المحبوكةِ
عن أحزمةِ الطفولة الثانية، وتناولتْ
التابوت، مهدَها الأخيرَ، من محرابِهِ،
ورمته باحتقارٍ في مسيلِ المياهِ.

نشعرُ، لدى قراءتنا لقصيدةِ شللي (ساحرة الإله أطلس)، أنّه، أي شللي، قد حفر عميقاً في ذاكرةِ ييتس، وأنّ هذا الأخير محكومٌ، إلى الأبد، بأن يعيش في كنف التعقيدات الشفوية لقصائده البيزنطية، غير قادر على إخراجها من رأسِهِ. نصادف الظاهرةَ نفسها هنا:

أيتُها الحشرةُ العاشقةُ للشّمسِ،
يا لغبطةِ سلطانكِ!
أنتِ بحّارُ الغلاف الجويّ؛
السبّاحةُ بين أمواج الهواء؛
مستكشفةُ الضّوءِ والظهيرة؛
الأبيقوريّةُ في حزيران؛
انتظري، أتوسّل إليكِ، حتى أصيرَ
على مسافةٍ قصيرةٍ من طنينكِ، ـ
فكلُّ شيءٍ، من دون حضورهِ، شهادةٌ.

كلُّ شيءٍ، من دونه، شهادةٌ ـ بالتأكيد، هذه الأبيات يجب أن تكون لديكنسون، لكنّها لإمرسون، من قصيدة (النحلة المتواضعة)، وهي قصيدة اعترفت ديكنسون يوماً بشغفها الكبير بها. الأمثلة كثيرة، فالشاعر ميلتون، الغرائبي، المدهش، كثيراً ما يبدو وكأنّه قد "تأثّر" في أماكن عدّة بالشاعر وردذورث (عكس عقارب الساعة)، كذلك الأمر بالنسبة لوردذورث وكيتس، فكلاهما يكشفان عن لمسة أتتهما من ستيفنس

(عكس صيرورة الزّمن). شللي في قصيدة (شينشي) يمتح من براونينغ؛ ويتمان، في أوقات عدّة، يبدو وكأنه تحت سطوةِ هارت كرين. المهمّ فقط هو أن نعرف كيف نميّز بين هذه الظاهرة ونقيضها الجمالي، الذي يتجلّى في لجوء النقد، بشكل مخجل، مثلاً، إلى قراءة (الغجري الأكاديمي) و(ثيرسيس) واعتبار أناشيد كيتس وكأنها تُطبقُ الخناقَ على ماثيو أرنولد. يمكن أن يكون كيتس قد "تأثّر"، قليلا، بتينيسون، وبالشعراء ما قبل رافائيليين، وحتى بالناقد باتر، لكنه لا يصلحُ أن يكونَ وريثاً لماثيو أرنولد.

"دع الشعراء الموتى يفسحونَ طريقاً للآخرين. عندئذٍ، كنّا سنأتي ونكتشف بأن تقديسَنا لما كان قد أُنجز.... هو السبب .... في تحجّرنا". لقد نقلَ أرتو المجنون قلقَ التأثّر إلى منطقة يصعب فيها التميز بين التأثّر وحركتِهِ النقيضة، أي التكتّم أو الانحراف. إذا كان على الشعراء اللاحقين أن يتجنّبوا الأخذَ بكلام أرتو، هنا، فهم بحاجة لأن يعرفوا أن الشعراء الموتى لن يوافقوا على فسح طريق للآخرين. ولكن من الأهمية بمكان أن يمتلكَ الشعراءُ الجددُ معرفةً أغنى. الأسلاف يحاصروننا كالطوفان، ويمكن لخيالنا أن يموتَ، غرقاً، على أيديهم، ولكن ما من حياة للمخيلة ممكنة، إذا تمّ تجنّب ذلك الفيضان. إنّ حلم وردذورث عن العربيّ، ورؤياه عن عالم يغرق، لا تُدخلان أيّ رعب بدئيّ، ولكن رؤياه السابقة عن التشريح، تُدخل الرعب دونما استئذان. يشرحُ فرينشيسكي في قيامته النصّية، أو كتابه المسمّى (ثالسا: نظريةُ التناسليّةِ) كلّ خرافات الطوفان في ضوءِ مبدأ الحركة العكسيّة:

الخطـرُ الأوّلُ والأخـيرُ، الـذي يحيـقُ بالكائنـات الحيّـة، والتي هي، في الأصل ذات منشأ مائيّ، ليس الطوفان، بل التـشريح. إنّ علـوّ جبـل أرارات عـن ميـاه الطوفـان، لـن يكون فقـط بمثابـة وسيلة للخلاص، كما هـو مـذكور في التوراة، بل، في الوقت ذاتـه، دلالـة الكارثـة الأصلية، التي يمكن أن يكون سكّان اليابسة قد اكتشفوها لاحقاً .

أرتو، الذي يسعى جاهداً لكي يجعلَ من جَبَله أكثر علواً، هـو، في أقلّ تقدير، شخصيةٌ خصبةٌ؛ وركامُ تلامذته يذكّرنا فقط بأننا لا نحيـا، كما يقول ييتس، إلاّ عندما نرتدي الثيابَ المتعددّةَ الألوان. شـعراؤنا، الذين ما يزالون قادرين على التفتّح في فلكِ قـوّتهم الذاتيـة، يعيـشون حيث عاش أسلافهم، منذ أكثر من ثلاث مائة سـنة، في ظـلّ المـلاكِ الطاغي، "تشيروب".

* * *

خاتمة

تأمّلاتٌ على الطّريق

بعد أن ارتحلَ على جواده لثلاثةِ أيامٍ بلياليها،

كان قد وصلَ المكانَ،

لكنّه قرّرَ أنّهُ لا يمكنُ الوصولُ إليه.

توقّف ليتأمّلَ ما يمكنُ فعله.

يجب أن يكونَ هذا هو المكانُ.

إذا وصلتُ إليهِ،

سوف لن أكونَ بذي قيمةٍ.

أو، لا يمكنُ أن يكونَ هذا هو المكانُ.

لن تكون هناك نتائجَ لا تُحمَدُ عقباها،

وأنا، نفسي، لن أتلاشى.

أو، قد يكون هذا هو المكانُ.

ولكن ربّما لم أصلْ إليه.

ربّما كنتُ هنا دائماً.

أو، ما من أحدٍ هنا، وأنا هنا فحسبُ،

في / ومن المكان.

وما من أحدٍ يمكنُ أن يصلَ إليه.
قد لا يكونُ هذا هو المكانُ.
هذا يعني أنني أصبو إلى غايةٍ،
وأنني ذو أهمية، لكنّني لم أصلْ إليه.
ولكن، هذا، هنا، ما ينبغي أن يكونَ المكانُ.
وبما أنّني لا أستطيعُ أن أصلَ إليه،
فأنا لستُ أنا، أنا لستُ هنا، هنا ليست هنا.
بعدما ارتحلَ لثلاثة أيام بلياليها،
فشلَ بأن يصلَ المكانَ ويقفلَ راجعاً.
هل يكمن السبب في أنّ المكانَ لم يتعرّف إليه،
وأنّه فشلَ بأن يجده؟
هل هو ذاته ليس مؤهّلاً؟
في القصّة يُقال إنّه يكفي المرءَ أن يصلَ المكانَ.
مرتحلاً لثلاثة أيام بلياليها،
وصلَ إلى المكانَ،
لكنّه قرّر أنّهُ لا يمكنُ الوصول إليه.

* * *



الفهرس

صدرله (عابد اسماعيل)

في الشعر:

- طواف الآفل		دار الكنوز الأدبية، 1998، بيروت.
- باتجاه متاهٍ آخر		دار الكنوز الأدبية، 1999، بيروت.
- لن أكلّمَ العاصفة		دار الكنوز الأدبية، 2000، بيروت.
- ساعةُ رمل		دار الينابيع+دار الكنوز، 2003، دمشق، بيروت.
- لمعُ سراب		دار التكوين، 2006، دمشق.
- أشباحُ منتصفِ النّهار	دار التكوين، 2018، دمشق.

في الترجمة:

- قلق التأثر، هارولد بلوم، ط.1، بيروت، 1998. طبعة جديدة دار التكوين، دمشق، 2019.
- نظرية لا نقدية، كريستوفر نوريس، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1999.
- سبع ليال، خورخي بورخس، دار الينابيع، دمشق، 1999.
- خريطة للقراءة الضالة، هارولد بلوم، ط.1، بيروت، 2000. طبعة جديدة دار التكوين، دمشق، 2019.
- بورخس (مذكرات)، ويليس بارنستون، دار المدى، دمشق، 2002.
- الحادي عشر من أيلول، نعوم تشومسكي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2002.
- نصف حياة، ف. س. نايبول، دار المدى، دمشق، 2002.
- ادفنوني واقفاً، إيزابيل فونسيكا، دار البلد، دمشق، 2003.
- ساعة حياة، ويليس بارنستون، دار المدى، دمشق، 2003.

- فنّ الكتابة، توني بارنستون وتشو بينغ، دار المدى، دمشق، 2003 (الطبعة الثالثة).

- باقة برية، هاري مارتنسون، دار المدى، 2005.

- الذين يحبّون الشرك، جونيشيرو تانيزاكي، دار المدى، 2005.

- أغنية نفسي، وولت ويتمان، دار التكوين، دمشق، 2006.

- سيرة الغجر، إيزابيل فونسيكا، دار التكوين، دمشق، 2006.

- أنيارا، (قصيدة ملحمية)، هاري مارتنسون، دار المدى، 2006.

- اسمي سلمى، فادية فقير، دار السّاقي، بيروت، 2009 (صدرت الطبعة الثالثة).

- الجنس والمدينة، كانديس بوشنيل، دار الساقي، بيروت، 2010 (صدرت الطبعة الثالثة).

- السمكة والخاتم، جوزيف جاكوبس، دار كلمة، أبو ظبي، 2010.

- الحمقى الثلاثة، جوزيف جاكوبس، دار كلمة، أبو ظبي، 2010.

- الأميرة ميراندا والأمير هيرو، إ.ج. غلينسكي، دار كلمة، أبو ظبي، 2010.

- اليابان في القرن الثامن عشر، لويس بيريز، دار كلمة، أبو ظبي، 2012.

- تشادو: طريقةُ الشّاي، ساساكي سانمي، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والسياحة، عام 2015.

في النقد:

- ولاس ستيفنس: تخيل صوفي أسمى (باللغة الإنكليزية)، أطروحة دكتوراه من جامعة نيويورك، 1995.

- فُكّ أزرار الغيتار، مختارات شعرية (باللّغة الإنكليزية)، منشورات بانيبال، لندن، 2006.

- أدونيس: عرّاف القصيدة العربية، (باللغة العربية) منشورات دمشق عاصمة للثقافة العربية، 2008.

- جماليات المتاهة: (قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر)، دار التكوين، دمشق، 2019.

Harold Bloom

THE ANXIETY OF INFLUENCE

يقدم هذا الكتاب نظرية في الشعر عبر توصيفه لمسألة التأثّر الشعري، أو لحكاية العلاقات الشعريّة المتداخلة بين الشعراء. أحد أهداف هذه النظرية تصحيحيّ، أقصد إزاحة الغشاوة عن التأويلات المكرّسة فيما يتعلّق بكيفية مساهمة كاتب بتشكيل كاتب آخر. الهدف الثاني، تصحيحيّ أيضاً، وهو محاولة التنظير لشعريّة قادرة على إنتاج نقد عمليّ أكثر دقّةً.

التاريخ الشعريّ، من منظور هذا الكتاب، غير منفصل عن التأثّر الشعريّ، خاصةً إذا عرفنا أنّ الشعراء الأقوياء يصنعون هذا التاريخ عبر تكتّمهم على بعضهم البعض، وذلك سعياً منهم لتهيئة فضاء شعريّ لأنفسهم.

الغلاف: باسم صباغ

ISBN 978-9933-615-04-8

9 789933 615042